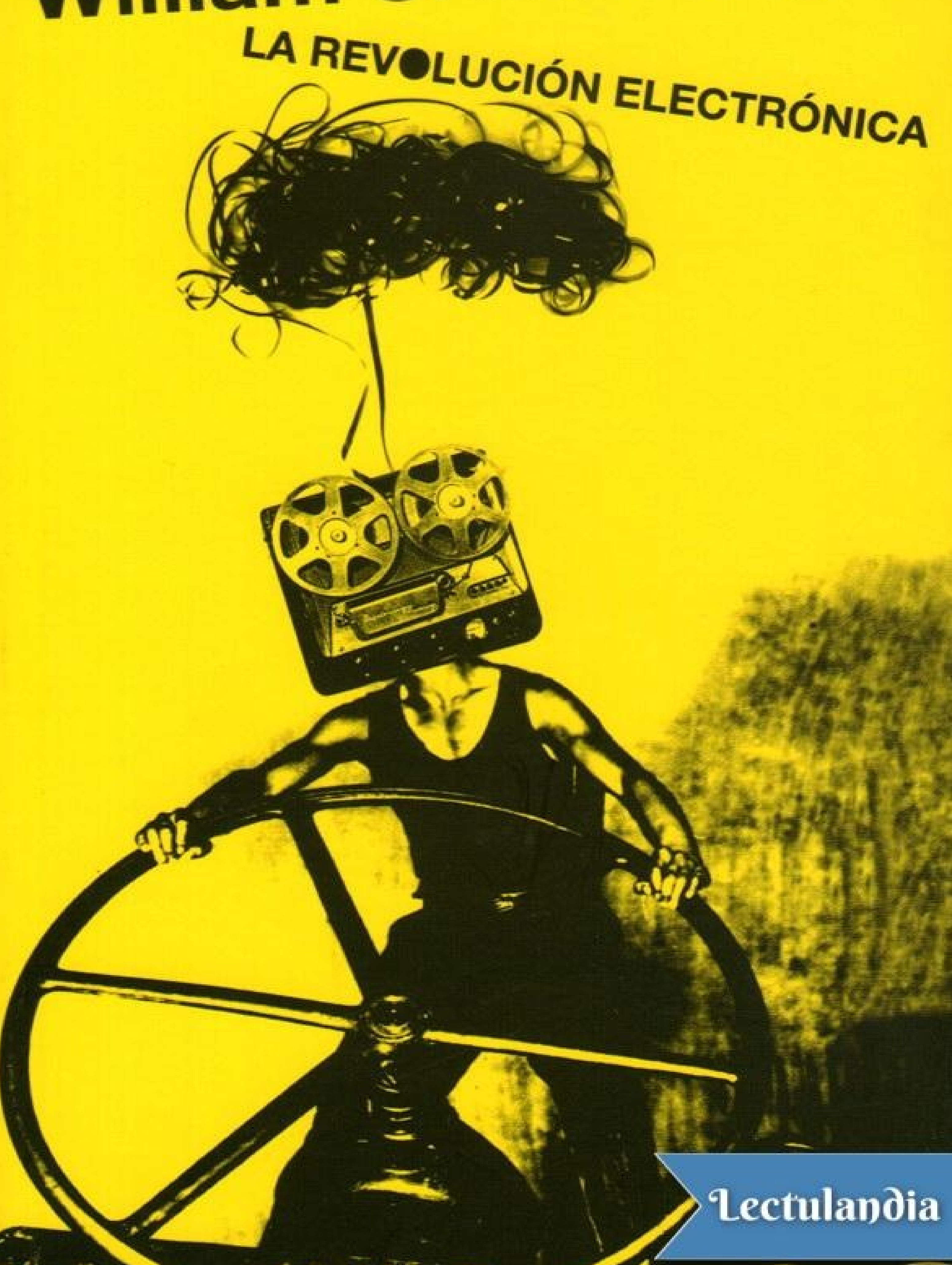
William S. Burroughs

LA REVOLUCIÓN ELECTRÓNICA



Publicado originalmente en 1970 y traducido en esta oportunidad por primera vez al español, *La revolución electrónica* reúne una serie de ensayos de carácter panfletario escritos por William S. Burroughs. Su finalidad excede los dominios de la literatura: en ellos establece su teoría sobre el carácter viral del lenguaje, y revela los detalles de una serie de experimentos sonoros y visuales cuyo fin es el terrorismo psíquico.

En la medida en que el sistema viral de la lengua se reproduce con gran facilidad y condiciona toda actividad humana, el *virus-palabra* y su difusión massmediática puede volverse tanto un instrumento de control y sujeción mental, como un arma destinada a sabotear y anular esos mismos mecanismos. En *La revolución electrónica*, Burroughs explora la dimensión subversiva de la técnica del *cut-up* (aquella a partir de la cual estructuró sus novelas más experimentales en los sesenta) mediante el uso de dispositivos electrónicos como grabadores de cinta abierta y cámaras de video, con la voluntad expresa de liberar el virus contenido en la palabra y promover el caos social. *La revolución electrónica* es así un manual de instrucciones de sabotaje urbano y un compendio de experiencias audiovisuales orientadas a intervenir en ese campo de batalla que para Burroughs es la cultura.

Lectulandia

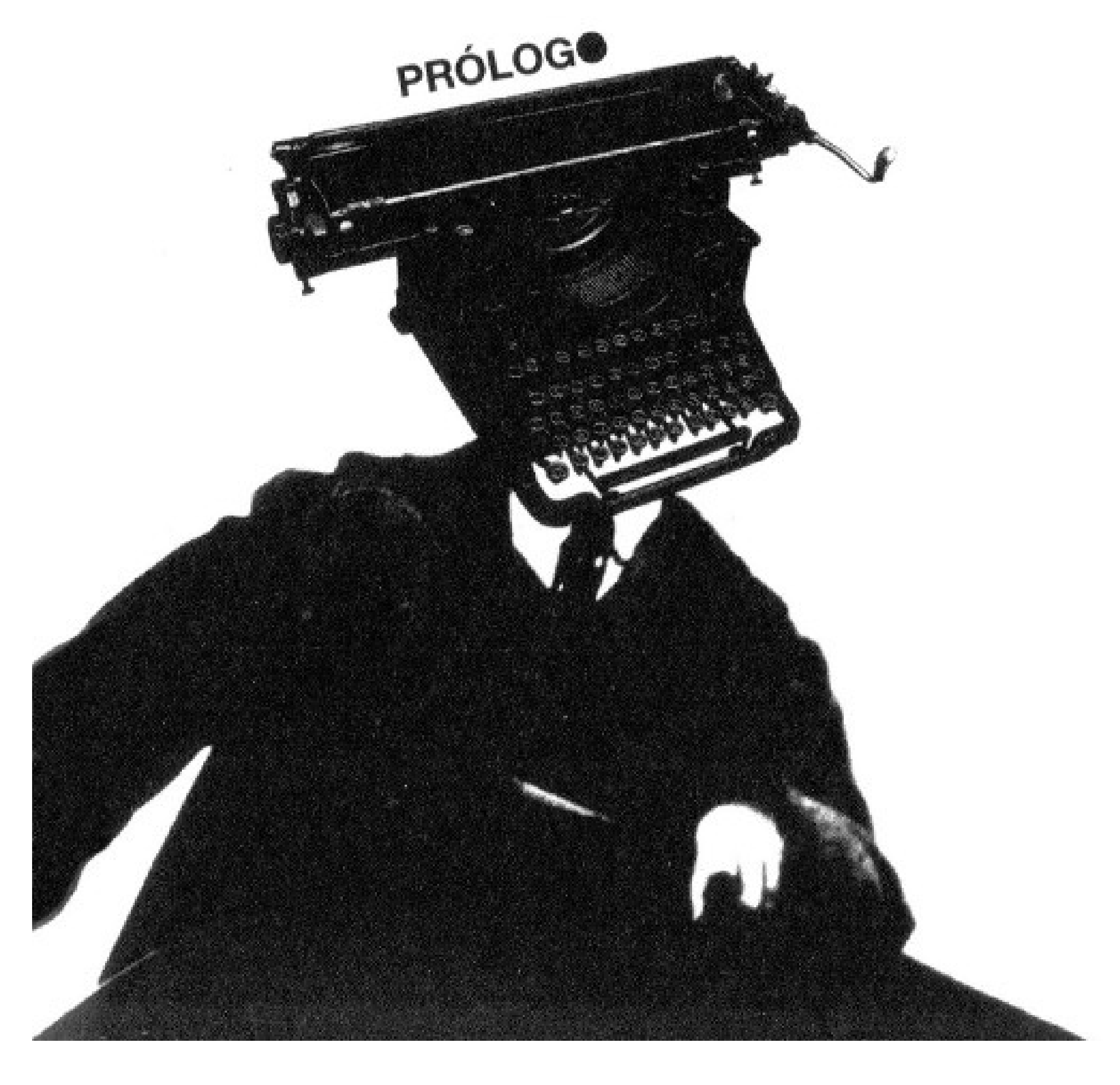
William S. Burroughs

La revolución electrónica

ePub r1.0
Trips 9.12.14

Título original: *The Electronic Revolution*
William S. Burroughs, 1970
Traducción: Mariano Dupont

Editor digital: Trips
Corrección de erratas: Trips
ePub base r1.2


PRÓLOGO

POR UN ARTE IMPURO

¿Qué es una literatura política? ¿Puede el arte ponerse al servicio de una causa, sin perder su condición de tal? ¿Son antagónicos lo estético y lo político?

Joyce ofrece una respuesta inequívoca en su *Retrato del artista adolescente*: «Los sentimientos excitados por un arte impuro son cinéticos, deseo y repulsión. El deseo nos incita a la posesión, a movernos hacia algo; la repulsión nos incita al abandono, a apartarnos de algo. Las artes que sugieren esos sentimientos, pornográficas o didácticas, no son, por tanto, artes puras. La emoción estética es por consiguiente estática. El espíritu queda paralizado por encima de todo deseo, de toda repulsión».

Entre las artes didácticas se incluye, por supuesto, al arte político: Stephen Dedalus, el héroe de Joyce, está reaccionando contra las palabras que uno de sus amigos, adalid de la causa revolucionaria, había pronunciado un rato antes: «Irlanda primero, Stevie. Después bien puedes ser poeta o místico, si quieres». Característica de la inteligencia insidiosa de Stephen es la ecuación entre didáctico y pornográfico: es igualmente impura cualquier obra que nos incita a salimos de ella e ir hacia el mundo, a pasar a la acción, se trate de masturbarse o hacer la revolución.

Cuestiones como éstas, y otras parecidas, lo tenían a William Burroughs bien sin cuidado. ¿Por qué, entonces, traerlas a cuento en este prólogo? En parte, por el efecto de contraste: apenas hayamos avanzado un poco, ayudarán a recordarnos de qué maneras tan distintas puede ser político el arte. En parte, para trazar continuidades: *La revolución electrónica* no es otra cosa, finalmente, que un manual de instrucciones para guerrilleros urbanos, una versión tecno de *La guerra de guerrillas* de Ernesto Guevara. En parte, también, para delimitar mejor fronteras temporales: si *La guerra de guerrillas* resulta, leído desde nuestro presente, un texto nostálgico, que mira menos al futuro que al pasado (una suerte de pastoril armada, digamos), su contraparte burroughsiana se revela, hoy, como un texto profético, en el cual la instrucción de utilizar la tecnología en contra de sus detentadores, toscamente esbozada en 1970 a través de la figura de un ejército de jóvenes invisibles ocultando grabadores bajo sus sacos, se cumple cabalmente en la actualidad, cuando jóvenes análogos, dotados de instrumentos mucho más sofisticados, vuelven sus computadoras y teléfonos celulares contra los poderes del Estado; ayer nomás en China, hoy en Irán y mañana en cualquier parte.

Hay pocas preguntas que le interesen menos a Burroughs que las demasiado transitadas «¿Qué es la literatura?» o «¿Qué es el arte?». El de Burroughs no es un pensamiento que busque establecer límites, sino derrumbarlos; no se trata de buscar diferencias, sino continuidades: como cuando sugiere que la publicidad, en su trabajo sobre la interrelación entre palabra e imagen, va por delante de las artes (entre otras cosas, porque se ha liberado de pruritos estéticos); o cuando hace suyo el lema de su amigo pintor Brion Gysin, «la literatura está atrasada cincuenta años en relación a las artes plásticas», o cuando propone, en *The Third Mind*, un nuevo paradigma o «nueva

alianza» —como luego haría Ilya Prigogine en su libro del mismo título— entre ciencia y arte: «Creo que el arte y la ciencia tenderán a fundirse más y más. Los científicos están estudiando el proceso creativo, y creo que la división entre arte y ciencia se derrumbará y que los científicos se volverán más creativos y los escritores más científicos».

Burroughs compartió con sus compatriotas-compañeros de ruta de los 50 y 60 el ideal a veces algo vago, por demasiado vasto, de la liberación, entendido no como liberación nacional (ellos eran el imperio, al fin y al cabo), sino personal, o a veces grupal (mujeres, negros, homosexuales): la lucha era contra el «sistema» (denominación omniabarcadora, pero no por ello menos real, que incluye al Estado, al aparato educativo, a los medios masivos y al mercado). Novelas como *El almuerzo desnudo* y *Nova Express* proponen la metáfora de la adicción como figura de toda forma de control: en ellas entendemos que vivimos en un mundo de adictos, donde los poderes del Estado y el mercado nos dominan mediante la adicción a las drogas, al dinero, al poder, al consumo, al sexo, y a la palabra.

Pero si lo que queremos es liberarnos, ¿cómo liberarnos de ésta última —la palabra— que, según parece y nos vienen diciendo desde hace milenios, es lo que constituye al ser humano en cuanto tal, lo que nos diferencia, pongamos el caso, de los animales? La primera parte de este libro, «Retroalimentación de Watergate al jardín del Edén», nos ofrece una primera respuesta: no es la palabra en sí, sino la escritura, lo que nos separa de ellos. Porque como Burroughs explica en *La revolución electrónica* y también en otros textos, «el lenguaje es un virus» que en tanto tal no ha sido creado por el hombre, sino que lo ha invadido y vive en él como un parásito; y es un virus —y no una bacteria u otro organismo— porque es algo no viviente que al introducirse en un ser vivo *usurpa* las características de la vida; puede reproducir sus cadenas informativas dentro del organismo y luego infectar a otros (mediante un proceso que los lingüistas llaman «adquisición del lenguaje») y puede, incluso, matar. Pero para darle a este descubrimiento todo su valor político hay que destacar que no se trata de una metáfora ni mucho menos de una comparación: es una verdad literal. Burroughs no dice que el lenguaje es *como* un virus sino que el lenguaje *es* un virus altamente especializado, porque no sólo no es humano, ni siquiera es terrestre: «El lenguaje es un virus *del espacio exterior*». En el momento de su formulación, la teoría de Burroughs pudo parecer delirante, fruto de una mente *quemada* por veinte años de adicción, o —lo que constituye una forma más insidiosa de descrédito— deliciosamente imaginativa, «poética». Pocos años más tarde, la aparición de los virus de las computadoras —que son sin ninguna duda virus de lenguaje— probaría empíricamente la exactitud de sus predicciones. El descubrimiento de Burroughs permite también resolver la aparente contradicción de un escritor que dice estar contra la palabra: «Borren la palabra para siempre». ¿Se puede combatir a la palabra con palabras? No hay otra manera, nos explicará: la tarea del escritor es trabajar el lenguaje como inoculación, como vacuna; la palabra

literaria fortifica el organismo contra las formas más insidiosas del mal; las palabras de los políticos, de los militares, de los comunicadores sociales, de los médicos, los psiquiatras… Al igual que en el yoga, en el Zen y en la obra de algunos autores como Beckett, la búsqueda de Burroughs es la búsqueda del silencio, es decir, de manera muy simple, los estados no verbales de la mente, la ausencia de palabras en la conciencia: el estado de silencio equivale a la cura del virus del lenguaje que, a la manera de la cura de los virus no verbales, no se alcanza expulsándolo del organismo sino volviéndolo inocuo; quien la alcanza puede luego coexistir con el invasor sin ser dominado, manejado, *dicho* por él. Sólo quien ha alcanzado el estado de silencio puede ser dueño de su lenguaje.

Entre la redacción-ensamblaje de *El almuerzo desnudo* y *Nova Express* tiene lugar un hecho capital en la vida de Burroughs: conoce al artista plástico Brion Gysin y juntos desarrollan y empiezan a aplicar la técnica del recorte o *cut-up*, que consiste en cortar al medio, o en tiras, o en cuatro, a textos propios o de otros (otros que pueden ir de James Joyce a la revista *Time*) y volver a pegarlos en forma aleatoria, para generar nuevos textos y nuevos sentidos. Burroughs utilizará este procedimiento en *El almuerzo desnudo*, en muchos capítulos de *Nova Express* y en las otras dos novelas de lo que se conoce como su tetralogía: *La máquina blanda* y *El tíquet que explotó*. El *cut-up* proporciona otro modo de controlar o atenuar al virus del lenguaje, y permite aprender a pensar directamente en imágenes, o en bloques o «racimos» (*clusters*) asociativos de palabra e imagen. Este modo de pensar, sugiere Burroughs, es natural a las culturas de escritura jeroglífica, en las cuales la escritura remite directamente al objeto, sin mediación del sonido; nosotros podríamos obtener resultados análogos pensando en bloques asociativos, y el entrenamiento lo proveen, nuevamente, los *cut-ups* gráficos y sonoros, y los *scrapbooks* que combinan palabra e imagen. Una de las cosas que desaparece junto con el pensamiento verbal es la sujeción a la sucesión temporal: el habla y la lectura son obligadamente secuenciales, mientras que la experiencia y la percepción visual pueden alojar diversos grados de simultaneidad. Como Burroughs le explica a Tamara Kamenszain en la entrevista que se incluye en este volumen: «Yo traté de introducir a través del *cut-up* el montaje en literatura. Creo que está mucho más cerca de reflejar los hechos concretos de la percepción humana que la mera linealidad. Por ejemplo, si usted sale a la calle, ¿qué ve? Ve autos, trozos de gente, ve sus propios pensamientos, todo mezclado y sin linealidad alguna». Quien se libera del tiempo, se libera de la muerte; sardónico enemigo de toda forma de religión institucional u organizada, Burroughs no renuncia al más allá: lo único que exige es la posibilidad de alcanzarlo aquí y ahora. Apelando al tan popular DIY (*Do It Yourself*) de la tradición anglosajona, Burroughs propone al *cut-up* y a otros ejercicios análogos como modos de dejar atrás el tiempo y a quien a él nos ata, el cuerpo: «¿Quién os encierra atemorizados en el tiempo? ¿En el cuerpo? ¿En la mierda?» pregunta en *Nova Express*. «Voy a decíroslo: “la *palabra*”».

Lo fundamental de estos ejercicios es la posibilidad de un cambio o toma de

conciencia. Pero no es que la toma de conciencia lleve a la acción; la toma de conciencia *es* acción, consiste en una serie de acciones llevadas a cabo con diarios, revistas, tijeras, pegamento, grabadores y otros gadgets: de ahí su instrucción en «La generación invisible», el texto hermano de *La revolución electrónica*: «Sácatelo de la cabeza y mételo en las máquinas deja de discutir deja de quejarte deja de hablar que las máquinas discutan se quejen y hablen un grabador es una sección externalizada del sistema nervioso humano llegarás a saber más sobre el sistema nervioso y a controlar mejor tus reacciones mediante el uso del grabador que permaneciendo sentado durante veinte años en la postura del loto o perdiendo el tiempo en el diván analítico».

La acción política de Burroughs se dirige así no contra algún sistema de control en particular (por eso no puede tomar partido) sino contra todos, o más bien, contra lo común a todo sistema de control: la manipulación del pensamiento mediante el uso de la palabra y la imagen. Sus posturas al respecto resultan a veces contradictorias: por ejemplo, por momentos sugiere que pensar en jeroglíficos nos libera de la sujeción al lenguaje; pero en otros denuncia a la escritura jeroglífica maya, dominada por los sacerdotes, como el más rígido sistema de control ejercido jamás en cualquier sociedad humana. Lo que hay aquí, empero, no es contradicción sino especificidad: la escritura fonética domina la civilización occidental, y si los jeroglíficos pueden ayudar a liberarnos, que se jodan los mayas.

Esta ambivalencia apunta a otra más radical: ¿quién utilizará estas técnicas? Hay momentos en *La revolución electrónica* en que no estamos muy seguros de si estamos leyendo un manual para jóvenes revolucionarios o para agentes de la CIA, una serie de instrucciones para resistir al poder o para ejercerlo. Esta indeterminación es, por supuesto, inherente al género: *La guerra de guerrillas* instruyó a la CIA en cómo combatir al Che Guevara; todo manual para revolucionarios corre el riesgo de convertirse en un manual para contrarrevolucionarios; o en las palabras más gráficas de Burroughs: «Me pregunto si alguien a excepción de agentes de la CIA leyó este artículo o pensó en poner estas técnicas en funcionamiento».

Se puede hablar de tres momentos políticos en la obra de Burroughs: el diagnóstico, que comienza con sus tres primeras novelas —*Yonqui*, *Queer* y *Cartas del yagé*— y alcanza su momento cúlmine en *El almuerzo desnudo*, tiene por objeto rasgar el velo, sacarnos la venda de los ojos, ayudarnos a ver «lo que hay en la punta de los tenedores», «atravesar la película de la realidad» y entrar en «la sala de proyección». Es lo que corresponde al momento dialéctico de Sócrates, o al momento crítico del marxismo: purgar las opiniones y creencias erróneas que obstaculizan el camino a la visión clara. En términos de género literario, lo que predomina es la sátira, género político si los hay: Burroughs puede considerarse, junto con Swift, el gran escritor satírico de la lengua inglesa, y en ambos es la sátira política, más que la moral o la de costumbres, la que domina.

Ya diagnosticada la enfermedad, el segundo momento es el del tratamiento, que

comienza en *Nova Express* y continúa en textos como *La revolución electrónica*: una vez en la sala de proyección, podemos hacer nuestras propias películas, crear —es decir, transformar, es decir, conocer— nuestra realidad. Este segundo momento es el momento netamente cinético, propiamente impuro, netamente destructivo: el objetivo declarado es sembrar el caos. La palabra que más se repite en estas instrucciones es *riot* (disturbio, motín espontáneo), y a esta altura ya debería queda claro por qué la politización burroughsiana del arte no puede encuadrarse dentro de ninguna idea de compromiso o cosa parecida. No existe partido, ni plataforma política, ni ONG, ni causa social capaz de acomodar o canalizar las situaciones desencadenadas por algunos de los métodos propuestos en *La revolución electrónica*: «Imaginemos, por ejemplo, un virus sexual. Enardece tanto los centros sexuales del cerebro posterior que el huésped se vuelve loco por el sexo y todos los demás pensamientos son borrados. Parques llenos de gente desnuda, frenética, cagando, meando, eyaculando y gritando. De manera que el virus puede ser maligno, eliminar todas las regulaciones y producir finalmente agotamiento, convulsiones y muerte».

El tercer momento es aquel en el que Burroughs cede a la tentación de aportar una solución, un después para la sociedad desmantelada por sus guerrilleros informáticos: el momento utópico. Como en el siglo XX toda visión del futuro se da inevitablemente como distopía, Burroughs se vio obligado a situar sus utopías en el pasado, y sus últimas obras pertenecen al género de las utopías de las oportunidades perdidas: históricas en *Ciudades de la noche roja*, donde el autor nos presenta las colonias anarco-gay de los piratas caribeños del siglo XVIII, y en el western *El lugar de los caminos muertos*; ultraterrenas en *Las tierras de Occidente*, versión burroughsiana del *Libro egipcio de los muertos*; y biológico-evolutivas en *El fantasma accidental* donde la oportunidad perdida la representan los lémures de Madagascar, primates inteligentes, pacíficos y dados a la colaboración; su extinción, lejos de ser una consecuencia fortuita del progreso, se presenta en la novela como un plan para quitarle al hombre el modelo que los irascibles, violentos y competitivos monos africanos no pudieron proveer, el de una civilización que no tuviera en el hongo de Hiroshima su máximo florecimiento.

Por todo lo dicho, el marco más adecuado para hablar de William Burroughs quizás sea, más que el de la literatura, el de las artes plásticas, en el sentido casi ilimitado que éste ha tomado en los últimos cien años, abarcando manifestaciones propiamente pictóricas y esculturales pero también teatrales, cinematográficas, sonoras, escritas, conceptuales y hasta inmateriales. Se trata, después de todo, de un artista que además de cuentos y novelas ha realizado collages (sobre todo combinando palabra e imagen, muchos en colaboración con Brion Gysin), obras en colaboración con Robert Rauschenberg y Keith Haring y, en forma individual, piezas que combinan diversas técnicas aleatorias, como la de disparar escopetas sobre planchas de madera terciada (su primera exposición fue en la Galería Tony Shafrazi, en 1987; lo mejor de su obra visual puede verse en *Ports of Entry: William S.*

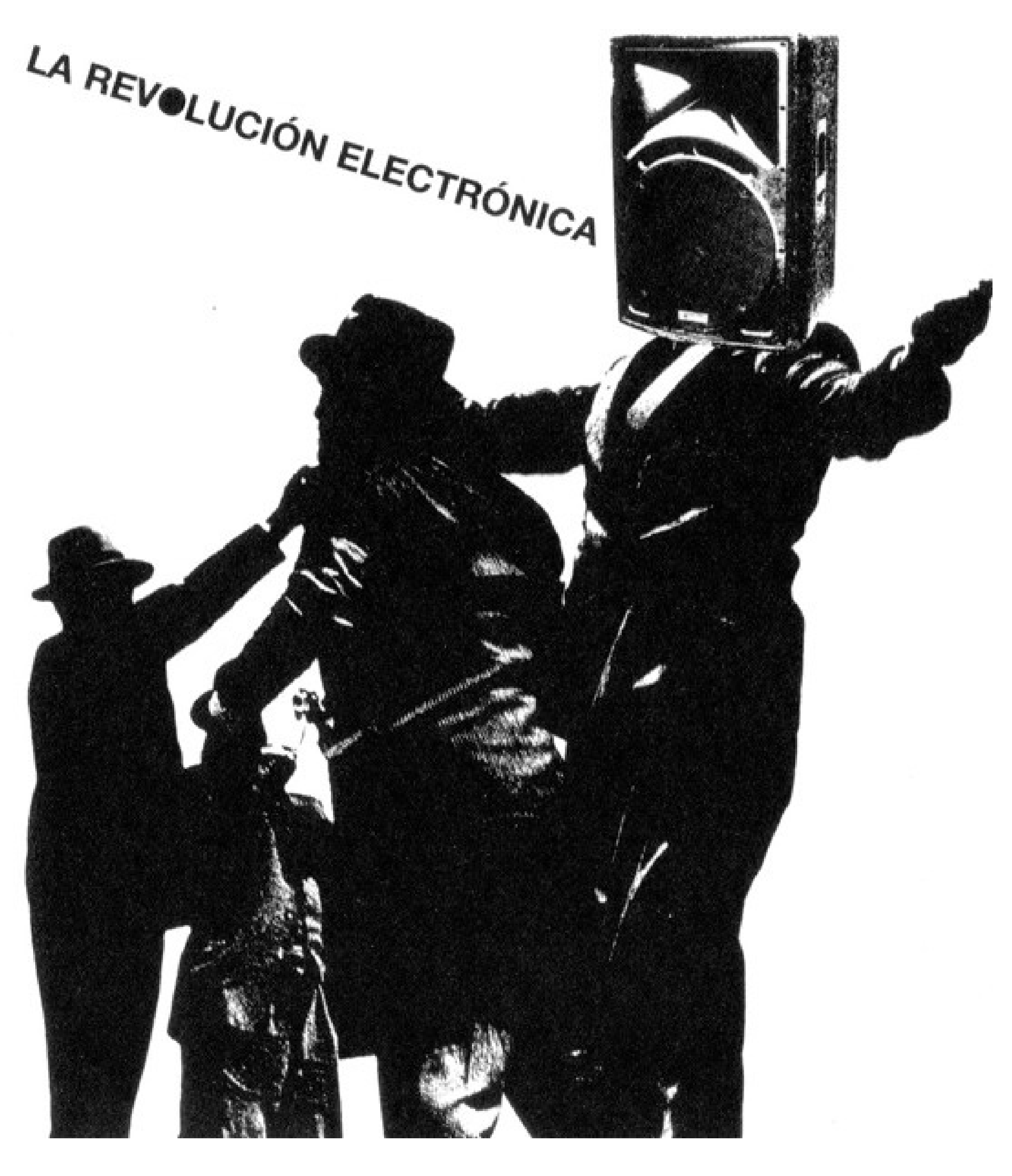
Burroughs and The Arts, el catálogo de la exposición realizada en Los Angeles County Museum of Art en 1996). También colaboró en las películas que Anthony Balch realizó en los 60 y actuó en otras como *Chappaqua*, de Conrad Rooks y Robert Frank, y en *Drugstore Cowboy* de Gus van Sant. Participó en performances junto a John Giorno y Laurie Anderson, y ha colaborado con músicos como Kurt Cobain, Tom Waits, Robert Wilson y los grupos Cabaret Voltaire, Material, Ministry y The Disposable Heroes of Hiphoprisy —el punto más alto de esta conjunción, y un testimonio de lo mucho que le debe la cultura del rock, y en sentido más amplio, la musical, fue la «Convención Nova» celebrada en su honor en 1978, donde figuras como John Cage, Philip Glass, Patti Smith, Laurie Anderson y Frank Zappa se congregaron para rendirle los debidos honores. Las artes plásticas son, también, mucho menos quisquillosas a la hora de ponerle límites a la acción política: bajo rótulos como los de «intervención» o «señalamiento», marchas y disturbios callejeros, denuncias públicas de criminales varios, repartos de alimentos o kits de supervivencia, programas de ayuda para indigentes, se presentan como hechos artísticos y a nadie se le mueve un pelo. Las artes plásticas son impuras en el más puro sentido de la palabra; y están siempre a la búsqueda de sus límites para dinamitarlos: basta que un crítico o artista diga «eso no es arte» para que cientos de ellos se lancen a cruzar la nueva frontera. Las múltiples actividades de Burroughs, más que construir una obra, constituyen una serie de intervenciones en el campo de la cultura y de la sociedad en general; y si la literatura fuera menos celosa de los límites que la dividen de las otras artes, y supiera reconocer a sus héroes no en los que la preservan sino en los que la hacen explotar, hace rato hubiera reconocido en Burroughs a su Duchamp.

Pero el arte de Burroughs es impuro de manera aún más radical. No sólo quiere borrar, o cruzar, las fronteras entre las artes, o entre arte y vida; también quiere salvar la distancia entre la palabra-representación y la palabra-acción: «¿Pueden las cintas sexuales codificadas, focalizadas en las reacciones del sujeto y en las ondas cerebrales, producir un orgasmo espontáneo? […] ¿Pueden las cintas con risas, con estornudos, con hipo, con tos, producir risas, estornudos, hipo y tos? […] ¿En qué medida una enfermedad física puede ser inducida por cintas codificadas? […] Hemos considerado la posibilidad de que un virus pueda ser activado e incluso creado por pequeñísimas unidades de imagen y sonido […] ¿Está quizás diciendo que éstas son palabras mágicas? ¿Hechizos, de hecho?».

«En el principio era la palabra» comienza el texto de Burroughs. La palabra divina es eminentemente creadora: «Y Dios dijo: hágase la luz. Y la luz se hizo». Burroughs parece reclamar los mismos poderes para la palabra humana. La palabra poética nunca se ha resignado a la pérdida de este poder mágico que alguna vez fue suyo. Lo que equivale a decir que la palabra poética es, en su raíz, cinética. Y éste podría ser su vínculo más profundo con la palabra política. La utopía última de la palabra política se vería realizada en una revolución cuya historia posterior

comenzara con las siguientes palabras: «Y entonces Burroughs (o Marx, si prefieren) dijo: hágase la revolución. Y la revolución se hizo».

CARLOS GAMERRO


LA REVOLUCIÓN ELECTRÓNICA


RETROALIMENTACIÓN
DE WATERGATE AL JARDÍN DEL EDÉN

●

En el principio era la palabra y la palabra era Dios y desde entonces ha permanecido como uno de los misterios. La palabra era Dios y la palabra era carne se nos dice. ¿En el principio de qué exactamente se encontraba esta palabra inicial? En el principio de la historia *escrita*. Por lo general se presupone que la palabra hablada vino antes que la palabra escrita. Sugiero que la palabra hablada como la conocemos vino después que la palabra escrita.

En el principio era la palabra y la palabra era Dios y la palabra era carne… Carne humana… En el principio de la *escritura*. Los animales hablan y transmiten información. Pero no escriben. No pueden hacer que la información esté disponible para las generaciones futuras o para los animales que están fuera del alcance de su sistema comunicativo. Ésta es la diferencia fundamental entre los hombres y otros animales. La *escritura*. Korzybski, que desarrolló el concepto de Semántica General, el significado del significado, ha señalado esta distinción humana y ha descrito al hombre como «el animal que articula el tiempo». Puede hacer que la información esté disponible para otros hombres a través del tiempo gracias a la escritura. Los animales hablan. No escriben. Una vieja y astuta rata puede saber mucho sobre tramperas y venenos pero no puede escribir un manual titulado «Tramperas mortales en su almacén» para el *Reader's Digest* con estrategias para agruparse contra los excavadores y los hurones y cuidarse de los tipos listos que tapan nuestros agujeros con viruta de acero. Es improbable que la palabra hablada hubiera podido evolucionar más allá de la fase animal sin la palabra escrita. La palabra escrita se infiere del habla *humana*. A nuestra vieja y astuta rata no se le ocurriría reunir a las ratas jóvenes y transmitirles su conocimiento auditivamente *porque la misma idea de articular el tiempo no puede ocurrir sin la palabra escrita*. La palabra escrita es por supuesto símbolo de algo y en el caso de un lenguaje jeroglífico como el egipcio puede ser un símbolo en sí misma, es decir, una figura de lo que representa. Esto no es cierto para un lenguaje alfabético como el inglés. La palabra «pierna» no tiene semejanza pictórica con una pierna. Se refiere a la palabra *hablada* «pierna». Así que podríamos olvidar que una palabra escrita *es una imagen* y que las palabras escritas son secuencias de imágenes, es decir *imágenes en movimiento*. Así que cualquier secuencia jeroglífica nos da inmediatamente una definición funcional de las palabras habladas. Las palabras habladas son unidades verbales que se refieren a esta secuencia pictórica. ¿Y qué es entonces la palabra escrita? Mi teoría fundamental es que la palabra escrita fue literalmente un virus que hizo posible la palabra hablada. La palabra no ha sido reconocida como un virus porque alcanzó un estado de simbiosis estable con el huésped… (Esta relación simbiótica se está rompiendo ahora por razones que señalaré más tarde).

Cito de *Mechanisms of Virus Infection* editado por Mr. Wilson Smith, un

científico que realmente piensa en su tema en lugar de correlacionar información. Él piensa, pues, en las intenciones esenciales del organismo viral. En un artículo titulado «Virus Adaptability and Host Resistance» [Adaptabilidad del virus y resistencia del huésped] de G. Belyavin, las especulaciones sobre el objetivo biológico de las especies virales aumentan… «Los virus son obligatoriamente parásitos celulares y por ende son totalmente dependientes de la integridad de los sistemas celulares que parasitan para su supervivencia en un estado activo. Es algo paradójico que muchos virus a la larga destruyan las células en las que están viviendo…».

Y yo agregaría: y que destruyan también el ambiente necesario para cualquier estructura celular que podrían parasitar para sobrevivir. ¿El virus es, entonces, una simple bomba de tiempo dejada en este planeta para ser activada por control remoto? ¿Un programa de exterminio? ¿Sobrevivirá alguna criatura humana en el camino que va de la total virulencia a la última meta de simbiosis? ¿Está la raza blanca, que pareciera hallarse más bajo el control viral que la negra, la amarilla y la cobriza, dando indicios de una posible simbiosis?

«Desde el punto de vista del virus, la situación ideal parecería ser aquélla en la que el virus se replicara en las células sin perturbar su normal metabolismo».

«Esto ha sido sugerido como la situación biológica ideal hacia la cual todos los virus evolucionan lentamente…».

¿Aplicarían violencia sobre un bienintencionado virus en su lento camino hacia la simbiosis?

Eso no tiene sentido: si un virus va a alcanzar un estado de completo equilibrio benigno con su célula huésped es poco probable que su presencia sea detectada enseguida *o que necesariamente sea reconocido como un virus*. Sugiero que la palabra es precisamente ese tipo de virus. El doctor Kurt Unruh von Steinplatz desarrolló una interesante teoría sobre los orígenes y la historia de este virus-palabra. Postula que la palabra es un virus de los denominados de *mutación biológica* que efectuó una modificación de carácter biológico en su huésped, transmitida luego genéticamente. Una de las razones por las que los simios no pueden hablar es simplemente porque la estructura interna de sus gargantas no está diseñada para formular palabras. Él sostiene que la alteración de la estructura interna de la garganta fue ocasionada por una enfermedad viral… Y no ocasionalmente… Esta enfermedad puede haber tenido perfectamente una alta tasa de mortalidad pero algunos simios hembras deben haber sobrevivido para dar a luz a los niños prodigio. La enfermedad tal vez asumió una forma más maligna en el macho por su estructura muscular más desarrollada y más rígida y causó la muerte por estrangulación y fractura vertebral. Como el virus tanto en machos como en hembras precipita el frenesí sexual irritando los centros sexuales del cerebro, los machos fecundaban a las hembras en sus espasmos de muerte y la alterada estructura de la garganta era transmitida genéticamente. Habiendo efectuado alteraciones en la estructura del huésped que dieron como resultado una nueva especie diseñada especialmente para alojarlo, el

virus puede ahora replicarse sin perturbar el metabolismo y sin ser reconocido como un virus. Una relación simbiótica se ha establecido y el virus ahora es construido en el huésped, quien lo ve como una parte útil de sí mismo. Este virus exitoso puede ahora mirar con desprecio a los virus gángsteres como el de la viruela y enviarlos al Instituto Pasteur. *Ach jungen*, qué escena tenemos aquí… Los simios cambian el pelo, se lo despegan las hembras gimiendo y babeando encima de los machos moribundos como vacas con aftosa y entonces un hedor almizcleño apestoso dulce podrido metálico hedor del fruto prohibido en el Jardín del Edén…

La creación de Adán, el Jardín del Edén, el desmayo inducido de Adán durante el cual Dios hizo a Eva de su cuerpo, el fruto prohibido que por supuesto era el conocimiento de todo el maldito asunto, y que podría ser considerado el primer caso Watergate; todo encaja perfecto en la teoría del doctor Steinplatz. Y esto era un mito blanco. Lo que lleva a suponer que el virus-palabra asumió una forma especialmente maligna y letal en la raza blanca. ¿Qué explica entonces esta especial malignidad del virus-palabra blanco? Probablemente, una mutación del virus ocasionada por radioactividad. Todos los experimentos llevados a cabo hasta ahora con animales e insectos indican que las mutaciones resultantes de las radiaciones son negativas, es decir que no conducen a la supervivencia. Estos experimentos están relacionados con los efectos de la radiación en criaturas autónomas. ¿Qué hay de los efectos de la radiación en los virus? ¿No se esconden, quizás, algunos experimentos secretos y clasificados detrás de la seguridad nacional? Mutaciones virales ocasionadas por la radiación pueden ser totalmente benéficas para el virus. Y uno de esos virus podría perfectamente violar el equilibrio con la célula huésped. Entonces ahora con los grabadores de Watergate y las consecuencias de las pruebas atómicas el virus se mueve inquieto en todas sus blancas gargantas. En otro tiempo fue un virus asesino. Podría volver a convertirse en un virus asesino y arder furiosamente a través de las ciudades del mundo como un magnífico incendio forestal.

«Es el principio del fin». Ésa fue la reacción de un científico agregado a una de las mayores embajadas de Washington frente a los reportes que decían que una partícula génica sintética había sido producida en un laboratorio… «Cualquier país pequeño puede ahora hacer un virus para el que no haya cura. Sólo se necesita un pequeño laboratorio. Cualquier país pequeño con buenos bioquímicos puede hacerlo».

Y presumiblemente cualquier país grande podría hacerlo mejor y más rápido.

En «La revolución electrónica» presento la teoría de que un virus es una unidad muy pequeña de palabra y de imagen. He sugerido que tales unidades pueden ser biológicamente activadas como cepas virales transmisibles. Empecemos con tres grabadores en El Jardín del Edén. El grabador 1 es Adán. El grabador 2 es Eva. El grabador 3 es Dios, que después de Hiroshima fue degradado a El Americano Feo[1]. O para volver a nuestra escena primigenia: el grabador 1 es el simio macho en un ingobernable frenesí sexual mientras el virus lo estrangula. El grabador 2 es una

hembra gimiente que lo cabalga. El grabador 3 es la MUERTE.

Steinplatz plantea que el virus de la mutación biológica, al que llama Virus B-23, está contenido en la palabra. Liberar a este virus de la palabra podría ser más peligroso que liberar la energía del átomo. Porque todo el odio todo el dolor todo el miedo toda la lujuria están contenidos en la palabra. Quizás tengamos aquí en estos tres grabadores el virus de la mutación biológica que antes nos dio la palabra y que desde entonces se ha escondido detrás de la palabra. Y quizás tres grabadores y algunos buenos bioquímicos puedan liberar esta fuerza. Ahora miremos a estos tres grabadores y pensemos en términos de la partícula viral. El grabador número 1 es el huésped posible para el virus de la gripe. El grabador número 2 es el medio a través del cual el virus consigue el acceso al huésped, en el caso del virus de la gripe disolviendo un agujero en las células del tracto respiratorio del huésped número 2, habiendo conseguido el ingreso a la célula, conduce al número 3. El número 3 es el efecto producido en el huésped por el virus: tos, fiebre, inflamación. *El número 3 es la realidad objetiva producida por el virus en el huésped*. Los virus en sí mismos se vuelven reales. Es una costumbre que tienen los virus. Ahora tenemos tres grabadores. Así que haremos un simple virus-palabra. Supongamos que nuestro objetivo es un político rival. En el grabador 1 grabaremos discursos y conversaciones cuidadosamente intercalados con tartamudeos, palabras mal pronunciadas, frases inútiles… El peor número 1 se puede ensamblar. Ahora en el grabador 2 haremos una cinta de amor colocándole clandestinamente micrófonos en el dormitorio. Podemos potenciar esta grabación empalmándola con un objeto sexual que es inasimilable o inaccesible o ambas cosas, como la hija adolescente del senador. En el grabador 3 pondremos voces de odio, de desaprobación, y empalmaremos las tres grabaciones juntas separadas por muy pequeños intervalos y las reproduciremos ante el senador y sus electores. Este sistema de montaje y reproducción puede ser muy complejo hasta llegar a incluir aparatos de interferencia radiofónica y pilas de grabadores pero *lo básico y principal es simplemente empalmar juntas grabaciones sexuales con grabaciones de desaprobación*. Una vez que las líneas de asociación están establecidas se activan cada vez que se activan los centros discursivos del senador, es decir que el cielo ayude a ese miserable bastardo si algo le sucede a su bocota. Así que su hija adolescente gatea encima de él mientras gendarmes de Texas y decentes mujeres que van a la iglesia surgen del grabador 3 gritando «QUÉ ESTÁS HACIENDO DELANTE DE GENTE DECENTE».

La hija adolescente es sólo un refinamiento. Básicamente todo lo que se necesita son grabaciones sexuales en el número 2 y grabaciones hostiles en el número 3. Con esta simple fórmula cualquier hijo de puta de la CIA puede convertirse en Dios, esto es, en el grabador 3. Reparemos en el énfasis puesto en los materiales sexuales de los allanamientos y en la colocación de micrófonos ocultos en el pozo ciego de Watergate… Poner micrófonos en el dormitorio de Martin Luther King… Kiss kiss bang bang… Una mortal técnica de asesinato. O como mínimo certera para

desconcertar y situar a los oponentes en desventaja. Así que el verdadero escándalo de Watergate que aún no ha salido a la luz no es que hayan puesto micrófonos ocultos en los dormitorios y registrado las oficinas de los psiquiatras sino *el uso preciso que se hizo y se hace de este material sexual*. Esta fórmula funciona mejor en un circuito cerrado. Si las grabaciones sexuales y películas se extienden y son toleradas y mostradas públicamente, el grabador 3 pierde su poder. Lo que quizás explica por qué el gobierno de Nixon está decidido a cerrar sets de filmación y a reestablecer la censura en todos los libros y películas: para mantener al grabador 3 en un circuito cerrado.

Y esto nos lleva al tema del SEXO. En palabras del último John O'Hara estoy contento de que me haya venido a ver a mí en lugar de a uno de esos charlatanes del piso de arriba… Psiquiatras, curas, como quiera que se autodenominen, quieren apagarlo y mantener el grabador 3 ocupado. Prendámoslo. Ustedes los desinhibidos usan sus cámaras de video y grabadores para grabar y filmar sus sesiones. Realicen ahora una sesión y registren las partes más sensuales. Ustedes saben cuándo *sucede* realmente. Reich construyó una máquina con electrodos adosados al pene para medir la carga del orgasmo. Aquí tenemos orgasmo implacentero decayendo ominosamente mientras el grabador 3 interviene. Lo acaba de hacer. Y aquí hay un orgasmo subiendo en el gráfico. Así que registren lo mejor de sus sesiones e inviten a los vecinos a verlas. Eso es lo que hay que hacer con los vecinos. Intenten grabarlas juntas alternando veinticuatro fotogramas por segundo. Prueben en cámara lenta y cámara rápida.

Construir y experimentar con acumuladores de orgón. Simplemente es una caja de cualquier forma y tamaño forrada con hierro. Su intrépido periodista a la edad de 37 años alcanzó un orgasmo espontáneo sin manos en un acumulador de orgón construido en un naranjal en Pharr/Texas. Fue la pequeña y directa aplicación del acumulador la que hizo la tarea. Eso es lo que cada chico y cada chica calientes deberían estar haciendo en su taller del sótano. El acumulador de orgón podría potenciarse enormemente usando *hierro magnetizado* que envíe un poderoso campo magnético a través del cuerpo. Y pequeños acumuladores como pistolas de rayos.

Tenemos a Two-Gun MacGee disparándose en sus pantalones. La pistola se le cae de las manos. A pesar de que era muy rápido, no fue lo suficientemente rápido.

Para un pequeño acumulador direccional consiga seis potentes imanes. Acomode los cuadrados magnetizados de modo que formen una caja. En uno de los extremos de la caja realice un agujero e introduzca un tubo de hierro. Ahora cubra la caja y el tubo con cualquier material orgánico: goma, cuero, tela. Ahora apunte el tubo a sus genitales y a los genitales de sus amigos y vecinos. Es bueno para los jóvenes y para los viejos y para las fieras y se lo conoce como SEXO. Es sabido que también tiene una conexión directa con eso que se conoce como VIDA. Saquemos a San Pablo de nuestras espaldas y desabrochémosle el Cinturón de la Biblia[2]. Y digámosle al grabador 3 que cubra sus suciedades. Apesta desde el Jardín del Edén hasta

Watergate.

He dicho que el verdadero escándalo de Watergate es el uso que se hizo de los grabadores. ¿Y cuál es ese uso? Habiendo hecho las grabaciones como fueron descritas, ¿qué es lo que hicieron luego con ellas?

RESPUESTA: *Las reproducen en exteriores*.

Le reproducen estas grabaciones al objetivo mismo, si el objetivo es un individuo, desde autos que pasan y agentes que caminan a su lado en la calle. Reproducen estas grabaciones en su barrio. Finalmente, las reproducen en restaurantes del subte, aeropuertos y otros lugares públicos. La *reproducción* es el ingrediente fundamental.

He hecho muchos experimentos con grabaciones callejeras y reproducciones durante años y lo sorprendente surge del hecho de que *no se necesitan grabaciones sexuales o incluso grabaciones adulteradas para producir efectos a través de la reproducción. Cualquier grabación reproducida en exteriores de la manera en que ahora voy a describir produce efectos*. No hay dudas de que grabaciones sexuales y adulteradas serían más poderosas. Pero algo del poder que tiene la palabra se libera con la simple reproducción como puede verificar cualquiera que se tome el tiempo de hacer la experiencia… Cito algunas notas sobre estos experimentos de reproducción.

Viernes 28 de julio, 1972… Plan 28 de un vistazo… Primero algunas consideraciones sobre los experimentos con grabaciones iniciados por Ian Sommerville en 1965. Estos involucraban no sólo grabaciones en la calle, en pubs, fiestas y en el subte, sino también *reproducciones* en exteriores. Cuando regresé a Londres desde los Estados Unidos en 1966, él ya había acumulado un considerable volumen de información y desarrollado una tecnología. Había descubierto que las reproducciones en exteriores pueden producir efectos concretos.

Reproduciendo grabaciones de un accidente se puede provocar otro accidente. En 1966 estaba parando en el Hotel Rushmore, 11 Trevor Road, Earl's Court, y llevamos a cabo un buen número de estas operaciones: grabaciones callejeras, inserciones de otro material, reproducción en las calles… (Recuerdo que puse una de camiones de bomberos y mientras sonaba esta cinta en la calle pasaron camiones de bomberos). Estos experimentos fueron resumidos en «La generación invisible»[3]… (Me pregunto si alguien a excepción de los agentes de la CIA leyó este artículo o pensó en poner estas técnicas en funcionamiento). Cualquiera que lleve a cabo experimentos similares durante un período de tiempo considerable encontrará más coincidencias que las que permite la ley de las probabilidades. La técnica puede ser ampliada registrando imágenes fijas o en movimiento mientras se realizan las grabaciones y más imágenes durante la reproducción. Con frecuencia he observado que esta simple operación —grabar y sacar fotos de algún lugar que uno desearía desacomodar o destruir, luego reproducir las grabaciones y sacar más fotos— causará accidentes,

incendios, desplazamientos. Especialmente esto último. El objetivo se traslada. Llevamos a cabo esta operación con el Centro de Cienciología en el 37 de Fitzroy Street. Algunos meses más tarde se mudaron al 68 de Tottenham Court Road, donde fue llevada a cabo una operación similar…

Aquí tenemos un ejemplo de operación llevada a cabo contra el Moka Bar en el 29 de Frith Street, en Londres W1 que comenzó el 3 de agosto de 1972. El motivo de la operación fue una descortesía escandalosa e inmotivada y el cheese cake envenenado…

Ahora enfoquemos al Moka Bar. Grabar. Sacar fotos. Quedarse afuera parado. Dejar que me vean. Adentro les hierve la sangre. El horrible viejo propietario, su mujer con el cabello enrulado y su hijo con la mandíbula colgante, el hombre gruñón del mostrador. Los tengo, y lo saben.

«Ustedes chicos se ganaron una reputación por causar problemas. Bueno, salgan y hagan algunos. Interpreten un escándalo para la cámara y llamaré a un Bobby[4]. Tengo derecho a hacer lo que quiera en la vía pública».

Si eso pasara, le explicaría al policía que estaba haciendo grabaciones callejeras y un documental sobre el Soho. Éste es después de todo uno de los primeros bares de café expresso de Londres, ¿no? Les estaba haciendo un favor. No podrían decir lo que ambos sabíamos sin hacer el ridículo…

«Él no está haciendo ningún documental. Está intentando hacer estallar la máquina de café, generar un incendio en la cocina, iniciar peleas, conseguirnos una citación del Comité de Salud».

Sí, los tenía, y lo sabían. Miré al viejo propietario y le sonreí como si le fuera a gustar lo que yo estaba haciendo. La reproducción vendría después con más fotografías. Me tomé mi tiempo y fui a dar un paseo por el Brewer Street Market donde grabé una partida de juego de Monte de tres cartas. Ahora la ves y ahora no.

La reproducción fue llevada a cabo varias veces con más fotografías. Su negocio se vino abajo. Fueron acortando las horas. El 30 de octubre de 1972 el Moka Bar cerró. El lugar fue ocupado por el bar The Queen Snack.

Ahora apliquemos la analogía del grabador 3 a esta simple operación. El grabador 1 es el propio Moka Bar en su condición originaria. El grabador 2 son *mis grabaciones* de la vecindad del Moka Bar. Estas grabaciones son el *acceso*. El grabador 2 en el Jardín del Edén era Eva hecha por Adán. Así que una grabación hecha desde el Moka Bar es un pedazo del Moka Bar. Una vez hecha la grabación, este pedazo se vuelve autónomo y fuera de control. El grabador 3 es la *reproducción*. Adán experimenta vergüenza cuando su *indecoroso comportamiento es reproducido ante él* por el grabador 3 que es Dios. Al reproducir mis grabaciones ante el Moka Bar cuando quiero y con los cambios que deseo hacer en las grabaciones, me vuelvo Dios para este negocio. Los afecto. Ellos no pueden afectarme. ¿Y qué papel juegan las fotos en esta operación? Recuerden lo que dije antes sobre la palabra escrita y hablada. *La palabra escrita es una imagen es una foto*. La palabra hablada podría ser

definida como cualquier unidad verbal que se corresponda con esas fotos y de hecho podría extenderse a *cualquier unidad de sonido que se corresponda* con las fotos… Las grabaciones y las fotos son el grabador 2 que es acceso. El grabador 3 es la reproducción y la «realidad». Por ejemplo, supongamos que han colocado cámaras infrarrojas en tu baño y en tu dormitorio. Estas fotos y grabaciones permiten el acceso. No tendrás vergüenza durante la defecación y el coito, pero la sentirás cuando estas grabaciones sean reproducidas ante una audiencia desaprobadora.

Ahora permítannos considerar la arena de los políticos y las aplicaciones de los micrófonos ocultos en esta área. Por supuesto que desde que los políticos dan discursos en la televisión cualquier cantidad de grabaciones están disponibles en el acto. Sin embargo, estas grabaciones no permiten el acceso. El hombre que está dando el discurso no está realmente allí. En consecuencia son necesarias grabaciones más íntimas o al menos privadas, por eso los conspiradores de Watergate tuvieron que recurrir al allanamiento. Un candidato presidencial no es una presa fácil como el Moka Bar. Él puede hacer cualquier cantidad de grabaciones sobre sus oponentes. Así que el juego es complejo y competitivo con grabaciones de los dos bandos. Esto lleva a técnicas más sofisticadas, cuyos detalles aún tienen que salir a la luz.

La operación básica de grabación de imágenes, más imágenes y reproducción, puede ser llevada a cabo por cualquiera con un grabador y una cámara. Cualquiera puede jugar. Millones de personas podrían anular el sistema de control que esos que están detrás de Watergate y Nixon están tratando de imponer. Como todos los sistemas de control, depende del mantenimiento de una posición monopólica. Si cualquiera puede ser el grabador 3, entonces el grabador 3 pierde poder. Dios debe ser *El* Dios.

LA REV●LUCIÓN ELECTRÓNICA

●

En «La generación invisible», publicada por primera vez en IT y en Los Angeles Free Press en 1966 y reimpresa en *The Job*, yo consideraba el potencial de miles de personas con grabadores portátiles y fijos, mensajes transmitidos como señales de tambores, una parodia del discurso del presidente arriba y abajo de los balcones, dentro y fuera de ventanas abiertas, a través de las paredes, en los patios, retomado por perros que ladran, por vagabundos que mascullan, música, el tráfico a lo largo de calles ventosas, a través de parques y canchas de fútbol. La ilusión es un arma revolucionaria:

Para esparcir rumores
Pongan diez operarios con grabaciones cuidadosamente preparadas durante una hora pico y vean cuán rápido se corre la voz. La gente no sabe dónde lo escuchó pero lo escuchó.

Para desacreditar a los oponentes
Tomen un discurso grabado de Wallace, insértenle tos estornudos hipos gruñidos quejidos de dolor gritos de miedo ruidos apopléticos chisporroteantes babeantes idiotas efectos de sonido sexual y animal y reprodúzcanlo en las calles en las estaciones de subte parques manifestaciones políticas.

Como un arma de primera línea para producir e intensificar disturbios
No hay nada místico en esta operación. Efectos sonoros de disturbios pueden producir un disturbio real en una situación de disturbio. *Silbatos de policía grabados atraerán a los policías. Disparos grabados, y sacarán sus armas*. «¡DIOS, NOS ESTÁN MATANDO!».

Un soldado de la Guardia Nacional dijo después: «Escuché y vi a mi compañero caer, su cabeza cubierta de sangre (resultó ser golpeado por una piedra lanzada con una honda) y pensé: bueno, ahora es el momento». MIÉRCOLES SANGRIENTO. UNA AMÉRICA ATURDIDA CUENTA 23 MUERTOS 32 HERIDOS, 6 EN ESTADO CRÍTICO.

Aquí tenemos una situación predisturbio común y corriente. Los manifestantes fueron exhortados a manifestar pacíficamente, policía y guardias a obrar con circunspección. Diez grabadores atados con correas debajo de sus sacos, reproducción, y grabación controlada por botones en la solapa. Han pregrabado efectos sonoros de disturbios en Chicago, París, Ciudad de México, Kent/Ohio. Si ajustan el volumen de sonido de las grabaciones con el volumen del sonido circundante, no serán detectados. La policía se enfrenta con los manifestantes. Los operadores se aproximan, prenden la grabación de Chicago, reproducen, se desplazan a las siguientes escaramuzas, reproducción de la grabación, se siguen desplazando.

La cosa se anima, un policía está en el piso gimiendo. Un coro estridente de chillidos grabados de cerdos y quejidos paródicos.

¿Se podría enfriar un disturbio grabando al policía más tranquilo y al manifestante más razonable? ¡Posiblemente! Sin embargo, es mucho más fácil empezar una pelea que detenerla. Simplemente esos *cut-ups* en el grabador pueden ser usados como un arma. Observarán que los operadores realizan un *cut-up* a medida que se desplazan. Están insertando azarosamente Chicago, París, Ciudad de México, Kent/Ohio en los efectos sonoros del presente y eso es un *cut-up*.

Como un arma de largo alcance para mezclar y anular líneas asociativas establecidas por los medios masivos

El control de los medios masivos depende del establecimiento de líneas de asociación. Cuando las líneas son cortadas, las conexiones asociativas se rompen. El presidente Johnson irrumpe en un departamento ostentoso, empuja a tres chicas a punta de pistola, 26 millas al norte de Saigón ayer.

Pueden cortar el balbuceo de los medios masivos y ponerlo en las calles alterado con un grabador. Consideren el balbuceo de la prensa diaria. Sale con los periódicos matutinos, millones de personas leen las mismas palabras. De diferentes maneras, por supuesto. Un movimiento que celebra la acción de Mr. Callaghan que prohíbe el South African Cricket Tour ha arruinado el desayuno del coronel. Todos reaccionando de una u otra manera ante el mundo de papel o hechos no vistos que se convierten en parte de tu realidad. Notarán que este proceso está continuamente sujeto a yuxtaposición aleatoria. ¿Qué señal viste en la estación de Green Park cuando levantaste la mirada de *People*? ¿Quién llamó mientras leías tu carta en *Time*? ¿Qué estabas leyendo cuando tu mujer rompió un plato en la cocina? Un mundo irreal de papel y sin embargo completamente real porque está sucediendo. El balbuceo del *Evening News*, TV. Piensen en millones de personas mirando *Jesse James* o *El Virginiano* al mismo tiempo. El balbuceo internacional de las revistas de noticias semanales siempre se anticipa una semana. ¿Han notado que es el beso de la muerte lo que sale en la tapa de *Time*? Madame Nhu estaba ahí cuando su marido fue asesinado y su gobierno cayó. Verwoerd estaba en la tapa de *Time* cuando una demoníaca lombriz solitaria dio la orden de su muerte a través de uno de sus mensajeros. Ustedes conocen el tipo: lee la Biblia, reservado, sin malos hábitos. Un viejo de confianza, lean todo sobre eso.

Así que hurguen en historias de noticias, obras de TV, cotizaciones del mercado de valores, anuncios publicitarios y coloquen el balbuceo alterado en las calles.

La prensa clandestina es la única manera efectiva de contrarrestar un poder creciente y las técnicas más sofisticadas usadas por los medios masivos del establishment para falsificar, falsear, tergiversar, desacreditar por suponer a priori ridículos o simplemente ignorar y negar la existencia de información, libros y descubrimientos que ellos consideran perjudiciales para el interés del establishment.

La prensa clandestina podría cumplir esta función de manera mucho más efectiva a través del uso de las técnicas de *cut-up*. Por ejemplo, preparen *cut-ups* de las declaraciones reaccionarias más espantosas que puedan encontrar y acompáñenlos con las fotos más espantosas. Denle ahora un tratamiento con ruido babeante, animal, y reprodúzcanlo con grabadores sobre aquel balbuceo. Introduzcan una página caótica en cada capítulo transcripto de un *cut-up* grabado de noticias, radio y TV. Propaguen las grabaciones de lo balbuceado antes que el periódico llegue al puesto de periódicos. Es una sensación extraña ver un encabezado que ha estado dando vueltas y vueltas en tu cabeza. La prensa clandestina podría agregar un balbuceo intervenido a sus anuncios publicitarios y proveer un servicio de publicidad único. Intervengan el producto con canciones pop, con anuncios publicitarios y jingles de otros productos y desvíen las ventas. El que dude de que estas técnicas funcionen lo único que tiene que hacer es ponerlas a prueba. Las técnicas aquí descritas son utilizadas por la CIA y agentes de otros países… Hace diez años estaban haciendo de forma sistemática grabaciones callejeras en cada barrio de París. Recordé al hombre de Voice of America[5] en Tánger y una habitación llena de grabadores, se podían escuchar algunos sonidos extraños a través de la pared. Ensimismado, saludos en el hall. Nadie fue nunca admitido en esa habitación, ni siquiera una Fátima. Por supuesto, hay muchas elaboraciones técnicas como micrófonos direccionales de largo alcance. Al interferir el llamado a la oración con gruñidos de cerdos se vuelve innecesario estar dando vueltas por el mercado con un grabador portátil.

Un artículo en *New Scientist* del 4 de junio de 1970, página 470, titulado «Artes electrónicas de no comunicación», de Richard C. French, da la clave para instrucciones técnicas más precisas.

En 1968, con la ayuda de Ian Sommerville y Anthony Balch, tomé un breve pasaje de mi voz grabada y lo corté a intervalos de 1/24 de segundo de cinta de película (la cinta de película es más grande y más fácil de empalmar) y reordené esos intervalos de discurso grabado. Las palabras originales resultan bastante ininteligibles, pero nuevas palabras emergen. La voz está todavía allí y uno puede inmediatamente reconocer al que habla. Incluso permanece el tono de la voz. Si el tono es amigable, hostil, sexual, poético, sarcástico, anodino, desesperado, será evidente en la secuencia alterada.

En su momento no me di cuenta de que estaba usando una técnica que existía desde 1881… Cito el artículo de Mr. French: «Los diseños de codificación de discursos se remontan a 1881 y el deseo de volver ininteligibles las comunicaciones telefónicas y radiales para terceros ha existido entre nosotros desde entonces…». El mensaje es codificado en la transmisión y decodificado en el otro extremo. Hay muchos dispositivos de codificación discursiva que funcionan según distintos principios… «Otro dispositivo que prestó servicio durante la guerra fue el codificador de división del tiempo. La señal era fragmentada en segmentos de 0,005 centímetros de largo. Estos elementos eran dispuestos en grupos o en marcos y reordenados en

una nueva secuencia. Imaginen que el discurso es grabado en una cinta magnética que se corta en piezas de 0,02 centímetros de largo y las piezas se reordenan en una nueva secuencia. Esto puede hacerse realmente y da una buena idea de cómo suena un discurso cuando es codificado de esa forma».

Esto yo lo había hecho en 1968. Y es una extensión del método del *cut-up*. El *cut-up* más simple consiste en cortar una página por la mitad a lo largo y luego a lo ancho en cuatro partes. La parte 1 se ubica luego junto a la parte 4 y la parte 3 junto a la parte 2 en una nueva secuencia. Llevándolo más lejos, podemos romper la página en unidades cada vez más pequeñas en secuencias alteradas.

El propósito original de los dispositivos codificadores era volver el mensaje ininteligible sin cifrar el código. Otro uso de los codificadores de discurso podría ser controlar el pensamiento a escala masiva. Consideremos al cuerpo humano y al sistema nervioso como dispositivos decodificadores. Un virus común como el del herpes podría sensibilizar al sujeto para decodificar mensajes. Drogas como el LSD y la N-dimetilamina podrían también actuar como dispositivos decodificadores. Es más, los medios masivos podrían sensibilizar a millones de personas para recibir versiones codificadas del mismo tipo de información. Recuerden que cuando el sistema nervioso humano decodifica un mensaje cifrado, al sujeto le parece que son ideas propias que se le acaban de ocurrir a él, lo que efectivamente es así.

Tomen una tarjeta, cualquier tarjeta. En la mayoría de los casos nadie sospechará su origen externo. Es el lector de periódicos promedio quien recibe el mensaje cifrado sin sentido crítico y asume que refleja sus propias opiniones formadas independientemente. Por otro lado, el sujeto puede reconocer o intuir el origen externo de voces que literalmente brotan de su cabeza. Luego tenemos un clásico síndrome de psicosis paranoica. El sujeto escucha voces. A cualquiera se le puede hacer escuchar voces con técnicas de codificación. No es difícil exponerlo al mensaje codificado, cualquier parte del cual puede hacerse inteligible. Esto puede hacerse con grabadores en la calle, grabadores en autos, aparatos de radio y de TV manipulados. Si es posible, en su propio departamento, y si no, en algún bar o restaurante que frecuente. Si no habla solo, pronto lo hará. Se colocan micrófonos en su departamento. Ahora está realmente chiflado escuchando su propia voz en los programas de radio y TV y en las conversaciones de los extraños que pasan por la calle. ¿Se entiende lo fácil que es? Recuerden que el mensaje codificado es parcialmente incomprensible y de todas maneras él capta el tono. Voces blancas hostiles decodificadas por un negro también activarán por asociación todas las ocasiones en las que ha sido amenazado o humillado por blancos. Para llevar esto más lejos pueden usar grabaciones de voces conocidas por él. Lo pueden volver en contra de sus amigos a través de mensajes hostiles codificados en la voz de uno de ellos. Esto activará sus desacuerdos con esa persona. Se lo puede condicionar a querer a sus enemigos a través de mensajes cordiales codificados en esas voces enemigas.

Por otro lado, las voces pueden ser cordiales y tranquilizadoras. Ahora está trabajando para la CIA, el GPU, o lo que sea, y éstas son sus órdenes. Ellos tienen ahora un agente que no tiene información para revelar y al que no hay que pagarle. Y está completamente bajo control. Si no obedece órdenes, ellos le pueden dar el tratamiento de la voz hostil. No, «ellos» no son Dios o supertécnicos del espacio exterior. Son simplemente técnicos que operan con equipos conocidos y que usan técnicas que pueden ser repetidas por cualquiera que compre y utilice este equipo.

Para ver cómo la técnica de codificación podría funcionar a escala masiva, imaginen que un revista de noticias como *Time* saca un número entero una semana antes de su publicación con noticias basadas en predicciones que siguen cierta línea, sin intentar lo imposible, dando a nuestros chicos un espaldarazo en cada historia y a los comunistas todas las derrotas y las víctimas posibles; un número entero de *Time* formado por una tendenciosa predicción de noticias del futuro. Ahora imaginemos esto codificado a través de los medios masivos.

Con un mínimo equipo se puede hacer lo mismo a una escala menor. Se necesita un dispositivo decodificador, TV, radio, dos cámaras de video, una estación de radioaficionados y un simple estudio fotográfico con unos pocos actores y objetos de utilería. Para empezar se codifican las noticias todas juntas y se las escupe de muchas maneras en radios de aficionados y en grabadores callejeros. Se construyen falsos programas de noticias con cámaras de video. Para las fotos se pueden usar viejas filmaciones. Ciudad de México servirá para un disturbio en Saigón. Para Chile se pueden usar fotos de Londonderry. Nadie conoce la diferencia. Incendios, terremotos, accidentes de avión pueden ser cambiados de lugar. Por ejemplo, aquí tenemos un accidente de avión en Toronto, 108 muertos. Así que movemos la foto del accidente de avión en Barcelona a Toronto y el de Toronto a Barcelona. Y se codifican las noticias fabricadas con programas de noticias reales.

Tienen una ventaja que no tiene su contrincante. Él debe ocultar sus manipulaciones. Ustedes no tienen esa necesidad. Incluso pueden publicitar el hecho de que están escribiendo noticias por anticipado y tratando de que sucedan a través de técnicas que nadie puede utilizar. Y eso los convierte en NOTICIA. Y también en figuras de la TV, si hacen las cosas bien. Quieren la mayor circulación posible para sus cintas de *cut-up*. Las técnicas de *cut-up* podrían inundar los medios masivos con una ilusión total.

Periódicos ficticios considerarán retroactivamente el terremoto de San Francisco y las explosiones de Halifax como engaños periodísticos, y la duda desatada pasará a ser ley extendida y voraz y consumirá todos los hechos de la historia.

Mr. French concluye su artículo: «El uso de modernos circuitos microeléctricos integrados podría reducir el costo de los codificadores de palabras lo suficiente como para que sean utilizados por particulares. Los códigos y las claves siempre han tenido un fuerte atractivo para la mayoría de la gente y creo que los codificadores también lo tendrán…».

Por lo general, se supone que el discurso debe ser entendido conscientemente para que produzca un efecto. Tempranos experimentos con imágenes subliminales han demostrado que esto no es cierto. Un buen número de proyectos de investigación podrían basarse en codificadores de palabras. Todos hemos visto el experimento en el que alguien escucha su propia voz algunos segundos después de haber sido grabada. Enseguida no podrá seguir hablando. ¿El discurso codificado tendría el mismo efecto? ¿En qué medida lo tiene un acto de lenguaje como la decodificación en términos disyuntivos del tipo o/o? ¿En qué medida el tono de voz usado por un hablante impone cierta secuencia decodificadora en el oyente?

Muchas de las cintas de *cut-up* podrían ser entretenidas, y de hecho el entretenimiento es el campo más prometedor para las técnicas de *cut-up*. Imaginen un festival de música pop como el Phun City programado para el 24, 25, 26 de julio de 1970 en Ecclesden Common, Patching, cerca de Worthin, Sussex. El área del festival se compone de un estacionamiento y un lugar de camping, un auditorio de rock, un pueblo con puestos y cine, una gran área boscosa. Grabadores ubicados en el bosque y en el pueblo. La mayor cantidad posible para poder liberar una red de sonido sobre todo el festival. Los grabadores tienen cintas de material pregrabado, música, noticias, programas, grabaciones de otros festivales, etc. En todo momento algunos grabadores reproducen y otros graban. Los grabadores registran a la multitud y a los otros grabadores que reproducen a distancias variables. Esto se introduce en la multitud que ahora estará escuchando la reproducción de sus propias voces. Reproducción, rebobinado y grabación podrían ser controlados electrónicamente a intervalos variables. O podrían ser manejados a mano, el operador decidirá qué intervalos de reproducción, grabación y rebobinado utilizar. El efecto se incrementaría enormemente con un gran número de asistentes al festival con grabadores portátiles reproduciendo y grabando mientras dan vueltas por la zona. Podríamos llevar esto más lejos con pantallas de proyección y cámaras de video. Parte del material podría estar preparado previamente, películas porno, películas de otros festivales, y este material podría alternarse con programas en vivo de televisión y planos de la multitud. Por supuesto, el festival de rock será fragmentado en las pantallas, miles de fans grabando con sus grabadores portátiles, y reproduciendo, el cantante podría directamente reproducir y grabar. Monten un área para los artistas ambulantes, malabaristas, números de animales, encantadores de serpientes, cantantes, músicos, y recorten esos números. Las mejores imágenes y sonidos del festival podrán luego ser usadas en otros festivales.

Suficientes equipos e ingeniería para montarlo. El festival podría ciertamente mejorarse si la mayor cantidad posible de asistentes lleva grabadores portátiles y los reproduce en el festival.

Cualquier mensaje, música, conversación que uno quisiera hacer circular, traerla pregrabada en cinta, así todo el mundo puede llevarse un trozo de la cinta a su casa.

●

Proyecto de investigación: averiguar en qué medida los mensajes codificados son decodificados, es decir examinados por sujetos experimentales. Los experimentos más simples consisten en reproducir un mensaje codificado ante un sujeto. El mensaje podría contener órdenes simples. ¿Tiene el mensaje codificado algún valor con respecto a las órdenes comparable a la sugestión posthipnótica? ¿Se recibe el contenido real del mensaje? ¿Qué drogas, si las hay, incrementan la capacidad para descifrar mensajes? ¿Esta capacidad varía mucho en sujetos distintos? ¿Los mensajes codificados con la propia voz del sujeto son más efectivos que los mensajes con otras voces? ¿Los mensajes codificados en ciertas voces son decodificados con mayor facilidad por sujetos específicos? ¿El mensaje es más potente con palabra e imagen codificadas en una cinta de video? Usar, por ejemplo, un mensaje con un contenido emocional uniforme en una cinta de video. Digamos que el mensaje es miedo. Para esto tomamos todos los planos que podamos recoger o evocar del sujeto con miedo. Les insertamos palabras y fotos de miedo, y amenazas, etc. Todo esto es representado y será perturbador. Ahora intentemos codificarlo y veamos si podemos conseguir un efecto incluso más fuerte. La presión sanguínea del sujeto, ritmo cardíaco y ondas cerebrales son grabadas mientras reproducimos la cinta codificada.

Su rostro es fotografiado y visible para él en pantalla de video en todo momento. La codificación real de la cinta puede hacerse de dos maneras. Puede ser una operación completamente aleatoria como sacar piezas de adentro de un sombrero y, si esto se hace, varias unidades consecutivas se producirán juntas dando lugar a la foto identificable de una palabra comprensible. Los dos métodos pueden ser usados por supuesto a intervalos variables. Grabaciones de la presión sanguínea, ritmo cardíaco y ondas cerebrales le mostrarán al operador qué material está produciendo la reacción más fuerte, y él por supuesto se focalizará en eso. Y recordemos que el sujeto puede ver su rostro en todo momento y su rostro es filmado. Como dice Peeping Tom, la cosa más aterradora es el miedo en tu propia cara. Si el sujeto se trastorna demasiado tenemos preparadas cintas pacíficas y tranquilizadoras.

Ahora tenemos aquí una cinta porno: consiste en una escena sexual representada por el objeto sexual ideal del sujeto y la imagen ideal de sí mismo. Mostrada directamente debería ser lo suficientemente excitante, ahora la codificamos. Lleva unos pocos segundos tramar cintas codificadas, ¿y luego? ¿Pueden las cintas sexuales codificadas, focalizadas en las reacciones del sujeto y en las ondas cerebrales, producir un orgasmo espontáneo? ¿Podría esto extenderse a otras funciones del cuerpo? Un micrófono oculto en el inodoro y toda su mierda y sus pedos grabados y codificados con voces severas de niñeras ordenándole cagar, y el joven liberal se caga encima en el estrado justo debajo de la Old Glory[6]. ¿Pueden las cintas con risas, con estornudos, con hipo, con tos, producir risas, estornudos, hipo y tos?

¿En qué medida una enfermedad física puede ser inducida por cintas codificadas? Tomemos por ejemplo una imagen en colores y con sonido de un sujeto resfriado. Luego, cuando el sujeto se ha recuperado completamente, filmamos en colores y con sonido al sujeto recuperado. Ahora codificamos las imágenes y la banda sonora del resfrío con las imágenes presentes. También proyectamos las imágenes del resfriado en las imágenes presentes. Ahora intentamos usar algunas de las reactivas frases mentales de Mr. Hubbard que, supuestamente, en sí mismas producen enfermedad. Ser yo, ser tú, permanecer aquí, permanecer allí, ser un cuerpo, ser cuerpos, permanecer en el presente, permanecer en el pasado. Ahora codificamos todo esto junto y se lo mostramos al sujeto. ¿Es posible que viendo y escuchando esta cinta con imagen y sonido, codificada en unidades muy pequeñas, pueda uno sufrir un ataque del virus del resfrío? Si una cinta de resfrío como ésta puede producir un ataque del virus del resfrío, quizás hemos activado simplemente un virus latente. Muchas virosis, como se sabe, están latentes en el cuerpo y pueden ser activadas. Podemos probar lo mismo con el herpes, con la hepatitis, siempre recordando que podríamos estar activando un virus latente y de ninguna manera creando un virus de laboratorio. Sin embargo, podríamos estar en la situación de hacer esto. ¿Podría un virus ser simplemente una unidad muy pequeña de imagen y sonido? Recordemos que la única imagen que tiene un virus es la imagen y banda sonora que te puede imponer. Los ojos amarillos de ictericia, las pústulas de viruela, etc., son impuestos contra tu voluntad. Lo mismo es indudablemente cierto para la palabra y la imagen codificadas, su existencia es la palabra y la imagen que te puede hacer decodificar. Tomen una carta, cualquier carta. Esto no significa que sea realmente un virus. Quizás para construir un virus de laboratorio necesitemos de un equipo de cámara y sonido así como de un bioquímico. Cito un artículo del *International Paris Tribune* sobre el gen sintético: «Dr. Har Johrd Khorama ha hecho un gen sintético».

«Es el comienzo del fin», ésta fue la reacción inmediata a las noticias del agregado científico de una de las embajadas mayores de Washington. «Si se pueden producir genes, a la larga se podrán producir nuevas virosis para las que no haya cura. Y pequeños países con buenos bioquímicos podrían generar armas biológicas de esa índole. Sólo se necesitaría un pequeño laboratorio. Si se puede hacer, alguien lo hará». Por ejemplo, podría crearse un virus mortal que contenga el mensaje codificado de la muerte. Una cinta mortal, de hecho. Sin dudas los detalles técnicos son complejos y quizás un equipo de sonidistas y camarógrafos trabajando con bioquímicos nos daría las respuestas.

Y ahora la pregunta es si las técnicas de codificación podrían ser utilizadas para esparcir mensajes útiles y agradables. Quizás. Por otro lado, las palabras y cintas codificadas actúan como un virus en la medida en que obligan al sujeto a hacer algo contra su voluntad. Más concretamente, descubrir cómo los viejos patrones de escaneo podrían alterarse de modo que el sujeto libere sus propios patrones espontáneos de escaneo.

New Scientist, 2 de julio de 1970… La actual teoría de la memoria establece una «memoria intermedia» temporaria de siete segundos que precede a la principal: un golpe en la cabeza borra la memoria de este tiempo precedente porque borra los contenidos de la memoria intermedia. Daedalus observa que el sentido del presente también cubre apenas este rango y entonces sugiere que nuestro *input* sensorial es grabado en un interminable *loop* de tiempo, proveyendo un lapso de siete segundos para escanear antes del borrado. En este tiempo el cerebro edita, da sentido, y selecciona las características clave del almacenamiento. La sensación extraña de *déjà-vu*, de que «ahora» ha sucedido antes, se debe claramente al breve defecto de borrado, de modo que nos encontramos con memoria ya almacenada que vuelve a aparecer. El tiempo que se arrastra o el tiempo que corre deben reflejar la velocidad de la cinta. Un simple experimento mostrará esta operación de borrado en funcionamiento. Haciendo grabaciones callejeras y reproduciéndolas, escucharás cosas que no recuerdas, a veces dichas en voz alta y clara, que deben haber estado relativamente cerca tuyo, porque si no, no necesariamente las recordarás cuando escuches la reproducción de la cinta. El sonido ha sido borrado de acuerdo a un patrón de escaneo que es automático. Esto significa que lo que uno percibe y almacena como memoria mientras camina por la calle es extraído de un recorte mucho más grande de información que luego es borrado de la memoria. Para el caminante los signos que deja en el camino, las personas que deja en el camino, son borrados de su mente y dejan de existir para él. Ahora, para hacer consciente y controlable este proceso de escaneo, probemos lo siguiente:

Camina a lo largo de una cuadra con una cámara en la mano y registra lo que veas moviendo la cámara lo más cerca posible para seguir la dirección de tus ojos. La idea es hacer de la cámara tus ojos y registrar lo que tus ojos escanean del cuadro más grande. Al mismo tiempo registra la calle en diferentes ángulos amplios desde una serie de posiciones fijas. La calle del operador es, por supuesto, la calle como la ve el operador. Es diferente de la calle vista desde un ángulo amplio. Gran parte de ella está de hecho ausente. Ahora puedes hacer patrones de escaneo arbitrarios, es decir, cubrir primero un lado de la calle y luego el otro de acuerdo a un plan preconcebido. De este modo estás desarmando los patrones de escaneo automático. Podrías hacer también patrones de escaneo en colores, es decir, escanear verde, azul, rojo, etc., todo lo que puedas con tu cámara. Es decir, estás usando un patrón de escaneo preconcebido y arbitrario, con el fin de desarticular los patrones de escaneo automático. Varios operadores hacen esto y luego codifican sus planos todos juntos y con cintas en gran angular. Esto podría enseñarle al sujeto a ver con un ángulo más amplio y también a ignorar y borrar a voluntad.

Ahora todo esto está fácilmente supeditado a verificación experimental en sujetos controlados. No es necesario que todo el equipo sea utilizado en sujetos controlados. Tampoco es necesario que el equipo sea tan complicado. He mostrado cómo podría funcionar con retroalimentación de ondas cerebrales y reacciones viscerales e

imágenes de video del sujeto registradas mientras éste está viendo y escuchando la cinta, simplemente para mostrar una óptima efectividad.

Se puede comenzar con dos grabadores. El dispositivo codificador más simple son las tijeras y los elementos de costura. Se puede comenzar codificando palabras, hacer cualquier tipo de cintas, codificarlas y observar los efectos en amigos y en uno mismo. El paso siguiente es una película sonora y luego cámara de video. Por supuesto que los resultados de experimentos individuales podrían conducir a experimentos masivos, cintas de pánico de masas, de disturbios, etc. Las posibilidades para investigar y experimentar son virtualmente ilimitadas, y lo que yo he dado son unas pocas y simples sugerencias.

«Un virus se caracteriza y está limitado por un obligado parasitismo celular. Todos los virus deben parasitar células vivas para su replicación. Para todos los virus el ciclo infeccioso comprende el ingreso al huésped, la replicación intracelular y la huida del cuerpo del huésped para iniciar un nuevo ciclo en un nuevo huésped». Estoy citando de *Mechanisms of Virus Infection* del doctor Wilson Smith. En estado salvaje el virus no ha demostrado ser un organismo muy adaptable. Algunos virus han desaparecido desde el momento en que eran cien por ciento mortales y no había receptáculos. Cada cepa viral está rígidamente programada para cierto ataque en ciertos tejidos. Si el ataque falla, el virus no consigue un nuevo huésped. Hay, por supuesto, mutaciones virales, y el virus de la gripe ha demostrado ser bastante versátil en este sentido. Generalmente repite el mismo método de ingreso, y si ese método es bloqueado por cualquier cuerpo u otro agente como el interferón, el ataque falla. Por lo general, el virus es un organismo estúpido. Entonces podemos pensar por el virus, idear algunos métodos alternativos de ingreso. Por ejemplo, el huésped es simultáneamente atacado por un virus aliado que le dice que está todo bien y por un virus de miedo y dolor. Así que ahora el virus está usando un viejo método de entrada, a saber, el policía bueno y el policía malo.

Hemos considerado la posibilidad de que un virus pueda ser activado e incluso creado por pequeñísimas unidades de imagen y sonido. Una vez desarrollado, el virus puede ser fabricado a pedido en el laboratorio. Ah, pero para que las tomas sean efectivas, hay que tener también el virus real, y ¿cuál es el virus real? Nuevos virus aparecen de tanto en tanto pero ¿de dónde vienen? Bueno, veamos cómo podríamos hacer aparecer un virus. Planificamos nuestros síntomas virales y hacemos una cinta codificada. Los temas susceptibles, es decir aquellos que reproducen algunos de los síntomas deseados, serán luego codificados en más cintas hasta que codifiquemos nuestro virus y le demos existencia. El nacimiento de un virus ocurre cuando nuestro virus es capaz de reproducirse por sí mismo en un huésped y pasar por sí mismo a otro huésped. Quizás, también, con el virus bajo control en el laboratorio, podría éste ser domesticado con fines útiles. Imaginemos, por ejemplo, un virus sexual. Enardece tanto los centros sexuales del cerebro posterior que el huésped se vuelve loco por el sexo y todos los demás pensamientos son borrados. Parques llenos de gente desnuda,

frenética, cagando, meando, eyaculando y gritando. De manera que el virus puede ser maligno, eliminar todas las regulaciones y producir finalmente agotamiento, convulsiones y muerte.

Ahora intentemos lo mismo con cintas. Organizamos un festival con películas de sexo. 100.000 personas traen sus cintas de sexo codificadas, así como otras cintas para codificarlas con ellas. Proyectadas en pantallas gigantes, murmuradas sobre la multitud, a veces en cámara lenta, para poder ver sólo unos segundos, luego vueltas a codificar, luego cámara lenta, recodificar. Enseguida se los codificará a todos desnudos. Los policías y la Guardia Nacional se desnudan. CONSIGÁMONOS UNOS CIVILES. Ahora, una cosa así podría ser confusa, pero aquellos que sobreviven se recobran de la locura. O un pequeño grupo selecto de personas con ideas muy afines se junta con sus cintas sexuales, vemos que ahora el proceso está bajo control. Y el hecho de que cualquiera pueda hacerlo es en sí mismo un factor limitante.

Aquí está Mr. Hart, que quiere infectar a todo el mundo con su propia imagen y convertirlos a todos en él mismo, así que se codifica y se vierte a sí mismo en busca de recipientes respetables. Si nadie más conoce las técnicas de codificación podría codificarse él mismo un buen número de réplicas. Pero cualquiera puede hacerlo. Así que sigamos, codifiquen sus palabras sexuales y encuentren compañeros adecuados.

Si quieres, codifícate tú mismo, chistes malos, pedos, ruidos al masticar, de tripas y estornudos. Si el truco no funciona, mejor salir corriendo. Todo el mundo lo hace, todos codifican juntos y la población de la Tierra adquirirá un lindo y parejo color moreno. La codificación es el modo democrático, el modo de la representación celular. La codificación es el modo americano.

He sugerido que un virus puede ser creado por encargo en el laboratorio a partir de pequeñas unidades de imagen y sonido. Una preparación tal no es en sí misma biológicamente activa pero podría activar o incluso crear virus en sujetos susceptibles. Una cinta de ictericia cuidadosamente preparada podría activar o crear el virus de la ictericia en células del hígado, especialmente en casos en los que el hígado ya está dañado. El operador está en efecto dirigiendo una revolución viral de células. Ya que el DOR[7] parece atacar a los sujetos expuestos a él en el punto más débil, la liberación de esta fuerza podría coincidir con el ataque de un virus. Frases mentales reactivas podrían servir para el mismo propósito de volver a los sujetos más susceptibles al ataque de un virus.

Se verá que el discurso codificado ya tiene muchas de las características del virus. Cuando el discurso empieza y se decodifica, esto ocurre compulsivamente y contra la voluntad del sujeto. Un virus debe recordarte su presencia. Ya sea una charla sobre el herpes o los espasmos torturantes de la rabia, el virus te recuerda su indeseada presencia. «AQUÍ ESTOY YO».

Así lo hacen la palabra y la imagen codificadas. Las unidades están decodificando compulsivamente, presentando ciertas palabras e imágenes al sujeto y esta repetitiva presentación está irritando ciertas áreas corporales y neuronales. Las células irritadas

pueden producir después de un período de tiempo las unidades biológicas virales. Ahora tenemos un nuevo virus que puede ser comunicado, e incluso el sujeto puede estar desesperado por comunicar esta cosa que está explotando dentro de él. La carga le pesa. ¿Puede esta carga ser buena y bella? ¿Es posible crear un virus que comunique razonamientos calmos y dulces? Un virus debe parasitar a un huésped para sobrevivir. Utiliza el material celular del huésped para hacer copias de sí mismo. En la mayoría de los casos esto es dañino para el huésped. El virus consigue entrar a través del fraude y se mantiene a través de la fuerza. Un invitado no deseado que te enferma de sólo verlo nunca es bueno o bello. Es más bien un invitado que siempre repite por sí mismo palabra por palabra, toma por toma.

Recordemos el ciclo vital de un virus… Penetración de una célula o activación dentro de la célula, replicación dentro de la célula, huida de la célula para invadir otras células, huida del huésped para infectar a otro huésped. Esta infección puede tener lugar de muchas maneras y aquellos a los que les cuesta sobrellevar la carga de un nuevo virus generalmente utilizan una técnica en abanico para cubrir un amplio rango de rutas infecciosas… Tos, estornudos, expectoraciones y pedos a toda hora, aguantar la mierda, el pis, mocos, ronchas, ropa manchada con sudoraciones y secreciones corporales por deshidratación. El polvo compuesto puede ser discretamente insuflado con un fuelle para cucarachas en subtes, volcado desde ventanas en bolsos o esparcido con un avión fumigador… Llevando contigo permanentemente una provisión de vectores… piojos, pulgas, chinches y pequeñas jaulas con mosquitos y moscas picadoras llenas de tu sangre… No veo belleza en eso.

Hay un solo caso de virus favorable que influencia benéficamente a una oscura especie de ratón australiano. Por otro lado, si un virus no produce síntomas dañinos, no tenemos modo de determinar su existencia y esto sucede con infecciones virales latentes. Se ha sugerido que las razas amarillas surgieron de un virus parecido al de la ictericia que produjo una mutación permanente no necesariamente dañina, que se pasó genéticamente. Lo mismo puede ser cierto para la palabra. La palabra en sí misma puede ser un virus que ha logrado un estatus permanente con el huésped. Sin embargo, ningún virus existente hasta el momento actúa de esta manera, así que la pregunta sobre un virus benéfico permanece abierta. Parece aconsejable concentrarse en una defensa general contra todos los virus.

Ron Hubbard, fundador de la Cienciología, dice que ciertas palabras y combinaciones de palabras pueden producir enfermedades graves y disturbios mentales. Puedo alegar cierta habilidad en el oficio de los escribientes, pero no puedo garantizar escribir algo que enferme a alguien. Si la afirmación de Mr. Hubbard es correcta, éste es ciertamente un tema para investigar con detenimiento, y podemos averiguar fácilmente de forma experimental si esta afirmación es justificada o no. Mr. Hubbard fundamenta el poder que les atribuye a las palabras en su teoría de los engramas. Un engrama es una palabra, sonido o imagen grabado por el sujeto en un período de dolor e inconciencia. Parte de su material puede ser tranquilizador:

«Pienso que va a estar todo bien». El material tranquilizador es un engrama aliado. Los engramas aliados, según Mr. Hubbard, son tan malos como los engramas hostiles de dolor. Cualquier parte de esta grabación reproducida más tarde al sujeto reactivará el dolor de la operación, puede realmente activarle un dolor de cabeza y hacer que se sienta deprimido, ansioso o tenso. Bueno, la teoría de los engramas de Mr. Hubbard puede someterse fácilmente a una verificación experimental. Tomen diez voluntarios, expónganlos a un estímulo doloroso acompañado de ciertas palabras y sonidos e imágenes. Se pueden interpretar pequeños números satíricos.

«Rápido, enfermera, antes de que perdamos al negrito», grita el cirujano sureño, y ahora una mano fornida cae en el frágil hombro negro. «Sí, va a estar bien. Se va a reponer».

«Si dependiera de mí, dejaría que estos animales se murieran en la mesa de operaciones».

«No depende de usted, tiene una obligación como doctor, debemos hacer todo lo que esté a nuestro alcance para salvar vidas humanas».

Etcétera.

Es el policía bueno y el policía malo. El engrama aliado no es efectivo sin el engrama doloroso, así como el brazo del policía bueno alrededor de tu hombro, su voz suave y persuasiva en tu oído, son inútiles sin la cachiporra del policía malo. Ahora, ¿en qué medida las palabras grabadas durante la inconciencia médica pueden ser recordadas durante hipnosis o tratamiento cienciológico? ¿En qué medida la reproducción de este material afecta al sujeto de manera desagradable? ¿El efecto se realza al codificar el material, doloroso y aliado, en breves intervalos? Pareciera ser que una imagen codificada de un engrama podría casi ponerle al sujeto una escena operativa justo delante de sus narices. Mr. Hubbard ha diseñado su versión de lo que él llama la mente reactiva. Ésta es bastante similar al ELLO de Freud, una suerte de mecanismo intrínseco de autoderrota. Según lo expuesto por Mr. Hubbard, consiste en algunas frases totalmente comunes y corrientes. Afirma que leer estas frases, o escucharlas, puede provocar enfermedades, y ésa es la razón que esgrime para no publicar el material. ¿Está quizás diciendo que éstas son palabras mágicas? ¿Hechizos, de hecho? Si es así, podrían ser un arma poderosa si se las codifica con imaginativas cintas de imagen y sonido. Aquí tenemos lo mágico que convierte a los hombres en cerdos. Ser un animal: gruñidos solitarios de cerdo, bosta, chillidos y baba en el estiércol. Ser animales: un coro de mil cerdos. Empalmemos eso con cintas de video de policías y reproduzcámoselas y veamos si obtenemos una reacción de esta mente tan reactiva.

Aquí tenemos otro. Ser un cuerpo, claro que un cuerpo atractivo, captemos los rasgos. Y una linda sinfonía corporal que lo acompaña, latidos rítmicos del corazón, ruidos de estómago lleno. Ser cuerpos: grabaciones y películas de cuerpos horribles,

viejos, enfermos, tirándose pedos, meando, cagando, gimiendo, muriendo. Hacer todo: hombre en un departamento roñoso rodeado de facturas impagas, cartas sin responder, se para de golpe y comienza a lavar los platos y a responder cartas. No hacer nada: se desploma en una silla, se para de un salto, se desploma en una silla, se para de un salto. Por último, se desploma en una silla babeando con una impotencia idiota mientras mira el desorden que se apila a su alrededor. Las órdenes de la mente reactiva pueden usarse también para potenciar las cintas de enfermedad. Mientras se proyectan herpes anteriores en la cara del sujeto y se le reproduce una cinta de una enfermedad pasada, se le puede decir: ser yo, ser tú, permanecer aquí, permanecer allí, ser un cuerpo, ser cuerpos, permanecer adentro, permanecer afuera, permanecer en el presente, permanecer en el pasado. ¿En qué medida estas frases, cuando son codificadas, son efectivas para provocar síntomas desagradables en sujetos voluntarios controlados? Como afirma Mr. Hubbard sobre la mente reactiva, sólo la investigación puede darnos la respuesta.

La MR [Mente Reactiva] es un artefacto diseñado para limitar y embrutecer a gran escala. Para obtener este efecto debe estar ampliamente inculcada. Esto se puede realizar fácilmente con equipos electrónicos modernos y técnicas descritas en este tratado. La MR consiste en órdenes que parecen inofensivas y de hecho inevitables… Ser un cuerpo… pero que tienen las más horrorosas consecuencias.

Aquí tenemos unas muestras de efectos de MR de pantalla…

Mientras las luces del teatro se apagan, una luz brillante aparece en la parte izquierda de la pantalla. La pantalla se ilumina…

Ser nadie… En la pantalla sombra de escalera y soldado incinerado por la explosión de Hiroshima.

Ser todos… Multitudes callejeras, disturbios, pánico.

Ser yo… Una chica hermosa y un joven apuesto se señalan a sí mismos.

Ser tú… Señalan a la audiencia.

Brujas horribles y hombres viejos, leprosos, idiotas que babean se señalan a sí mismos y a la audiencia al tiempo que entonan…

Ser yo.

Ser tú.

Orden número 5… Ser yo mismo.

Orden número 6… Ser otros.

En la pantalla un oficial de narcóticos dirige un discurso a una audiencia de niños de escuela. Esparcidas frente a él hay jeringas, pipas de marihuana, muestras de heroína, hachís, LSD…

Oficial: «Cinco viajes con una droga pueden ser una experiencia agradable y emocionante…».

En la pantalla jóvenes excursionistas… «Soy yo realmente por primera vez», etc. Viajes felices. Ser yo mismo… número 5…

Oficial: «EL SEXTO PROBABLEMENTE LES VOLARÁ LA CABEZA…».

Una imagen muestra a un hombre volándose la cabeza con una escopeta en la boca…

Oficial: «Como un chico de quince años al que conocí hace poco, pueden morir perfectamente en su propio vómito…». Ser otros número 6…

Ser un animal… Un solitario Lobo Explorador…

Ser animales… Se junta con otros lobos exploradores para jugar, reír, gritar.

Ser un animal… Comportamiento humano feo y bestial… Trifulcas, escenas repugnantes de sexo y gente comiendo…

Ser animales… Vacas, ovejas y cerdos conducidos al matadero…

Ser un cuerpo.

Ser cuerpos.

Un cuerpo hermoso… una pareja copulando… Pasada hacia atrás y hacia delante en un *loop* de siete segundos durante varios minutos… codificada a diferentes velocidades… A la audiencia hay que hacerle comprender que ser un cuerpo es ser cuerpos…

Un cuerpo sólo existe para ser otros cuerpos.

Ser un cuerpo… Escenas de muerte y grabaciones… Una codificación de últimas palabras…

Ser cuerpos… Vista de cementerios…

Hacerlo ahora… Una pareja se abraza cada vez más caliente…

Hacerlo ahora… La celda de un condenado… El condenado es el mismo actor que el amante… Es conducido por los guardias gritando y luchando. Pasar varias veces de una escena sexual al hombre que es conducido a su ejecución. Pareja en escena sexual tiene orgasmo mientras el condenado es colgado, electrocutado, gaseado, agarrotado, baleado en la cabeza con una pistola…

Hacerlo más tarde… La pareja se suelta… Uno quiere salir a comer e ir a ver un show o algo… Se ponen los sombreros…

Hacerlo más tarde… Guardiacárcel llega a la celda del condenado para decirle al prisionero que se ha suspendido la sentencia…

Hacerlo ahora… Rostros adustos en el Pentágono. La estrategia está en camino… Bueno ESTO ES TODO… Esta secuencia intercalada con escenas sexuales y un hombre condenado conducido a ejecución culmina en ejecución, orgasmo, explosión nuclear… El amante condenado es un horrible sobreviviente quemado…

Hacerlo más tarde… 1920 secuencia de retirada a «The Sunny Side of the Street»… Un general defraudado se aparta del teléfono para decir que el presidente ha iniciado conversaciones telefónicas de último momento y de máxima importancia con Rusia y China… El hombre condenado consigue otra suspensión de la sentencia…

Ser un animal… Un lemming come liquen afanosamente…

Ser animales… Hordas de lemmings montados histéricamente unos encima de otros… Una pila de lemmings ahogados frente a una linda casita al lado de un lago finlandés en la que un hombre metódicamente va pasando por distintas posiciones sexuales con su novia. Se despiertan con el olor de los lemmings muertos…

Ser un animal… Niño es sentado en una pelela.

Ser animales… El hombre acaba de ser colgado. El médico se acerca con un estetoscopio…

No erguirse… Cuerpo es llevado fuera con la cuerda alrededor del cuello… Cadáveres desnudos en la mesa de autopsia… Cadáver enterrado en cal viva…

Erguirse… Falo erecto.

No erguirse… Hombre blanco quema los genitales de un negro con soplete… La sala se oscurece hacia el soplete en el lado izquierdo de la pantalla…

Estar presente.

Estar ausente.

Estar presente… Un chico se masturba con fotos sexuales… Corte a cara de hombre blanco que quema genitales negros con soplete…

Estar ausente… Fantasías sexuales del chico… El negro se cae muerto con los genitales quemados y los intestinos afuera…

Estar presente… Chico mira striptease atento, fascinado… Un hombre está parado sobre trampa a punto de ser colgado. Para estar presente… Fantasías sexuales del chico… «Dictamino la muerte de este hombre»…

Estar presente… Chico silba a chica en la calle… El cuerpo de un hombre se retuerce en una silla eléctrica, los pelos de la pierna producen una llama azul…

Estar ausente… Chico se ve a sí mismo en una cama con una chica… Hombre cae muerto en la silla humo sale en espirales por debajo de la capucha saliva chorrea de la boca…

Las luces del teatro se encienden. En el cielo un avión sobre Hiroshima… Little Boy[8] se desliza …

Estar presente… El avión, el piloto, la bandera americana…

Estar ausente… El teatro oscurece hacia la explosión atómica en la pantalla…

Aquí vemos hombres y mujeres comunes yendo hacia sus trabajos y diversiones de todos los días… Subtes, calles, autobuses, trenes, aeropuertos, estaciones, salas de espera, hogares, departamentos, restaurantes. Oficinas, fábricas… Comiendo, trabajando, jugando, defecando, haciendo el amor…

Un coro de voces interviene con frases de la MR.

Erguirse.

No erguirse.

Ascensores, aeropuertos, escaleras.

Permanecer adentro.

Permanecer afuera.

Señales callejeras, carteles en las puertas, gente en primera fila que es admitida en restaurantes y teatros…

Ser yo mismo.

Ser otros.

Funcionarios de aduana revisan pasaportes, hombre se identifica a sí mismo en un banco cobrando un cheque…

Estar presente.

Estar ausente.

Gente mirando películas, leyendo, viendo televisión…

Un montaje de esta pista de imagen y sonido es ahora pasado sin cambios en un *loop* de siete segundos durante varios minutos…

Ahora corte a películas de terror.

Erguirse.

No erguirse.

Ascensores, aeropuertos, escaleras, ahorcamientos, castraciones.

Permanecer adentro.

Permanecer afuera.

Carteles en las puertas, escenas de operaciones… Médico arroja amígdalas sangrientas, adenoides, apéndice a un receptáculo.

Estar presente.

Estar ausente.

Gente viendo una película… Máscara de éter, vértigo de éter… Triángulos, esferas, rectángulos, pirámides, prismas, una espiral, se alejan y se acercan a una frecuencia regular… Se acerca una espiral, se acercan dos espirales, se acercan tres espirales… Una espiral se aleja, dos espirales se alejan, cuatro espirales se alejan…

Una espiral se aleja por el frente, dos espirales a izquierda y derecha se alejan. Tres espirales izquierda derecha y centro se alejan, cuatro espirales izquierda derecha centro se alejan…

Se acerca una espiral, se acercan dos espirales, se acercan tres espirales, se

acercan cuatro espirales… Espirales de luz giran cada vez más rápido, bebé comido por ratas, ahorcamientos, electrocuciones, castraciones…

La MR puede ser editada con las escenas más ordinarias cubriendo el planeta con una bruma de miedo…

La MR es una intrínseca fuerza policíaca electrónica armada con horribles amenazas. ¿No quieres ser un lindo cachorro de lobo? Está bien, ganado hacia el matadero carne en un gancho.

●

Aquí tenemos una nostálgica reconstrucción de los anticuados métodos mayas. Los obreros equivocados con pensamientos equivocados son torturados a muerte en cuartos debajo de la pirámide… A un joven obrero se le ha dado un poderoso alucinógeno y un estimulante sexual… Lo desnudan y lo despellejan vivo… Los Dioses oscuros del dolor emergen desde la inmemorial noche de los tiempos… El pájaro Ouab está ahí parado, grita, mira a través de sus salvajes ojos azules. Otros son cangrejos de la cintura para arriba y van chasqueando sus pinzas en éxtasis, bailan alrededor e imitan al hombre despellejado. Los escribas están ocupados con bosquejos… Ahora el hombre es atado a un ciempiés segmentado de cobre y puesto cuidadosamente sobre una cama de brasas ardientes… Pronto los sacerdotes cavarán en la carne suave del caparazón con sus garras doradas… Aquí tenemos a otro joven atado a un poste puesto sobre un hormiguero embadurnados sus ojos y sus genitales con miel… Otros con cargas pesadas en las espaldas son conducidos lentamente a través de abrevaderos de madera en los cuales han sido clavados fragmentos de obsidiana… Así que los sacerdotes son los señores del dolor y del miedo y la muerte… Hacer lo correcto… Obedecer a los sacerdotes… ¿Equivocarse? La sola presencia del sacerdote y unas pocas banales palabras…

Los sacerdotes postularon y establecieron un universo hermético que ellos controlaban axiomáticamente. Con eso se convirtieron en dioses que controlaban el universo conocido de los obreros. Se convirtieron en Miedo y Dolor, Muerte y Tiempo. Habiendo hecho de la oposición algo aparentemente imposible fallaron en prever alguna oposición. Hay evidencia de que este sistema de control había colapsado en algunas áreas antes de la llegada del Dios Blanco. Fueron encontradas estelas pintarrajeadas y derribadas, evidencia muda de una revolución obrera. ¿Cómo sucedió esto? La historia de los movimientos revolucionarios muestra que a menudo son liderados por desertores de la clase dominante. El gobierno español en Sudamérica fue derrocado por revolucionarios españoles. Los franceses fueron expulsados de Argelia por argelinos educados en Francia. Quizás uno de los sacerdotes-dioses desertó y organizó una revolución obrera…

Los sacerdotes-dioses en el templo. Se mueven muy despacio, los rostros devastados por la edad y la enfermedad. Gusanos parasitarios infectan su carne. Hacen cálculos con los libros sagrados.

«En este día, hace 400.000.000 años sucedió algo grave…».

Calaveras de piedra caliza, lluvia a través de los pórticos. El Joven Dios del Maíz guía a los obreros mientras irrumpen en el templo y arrastran fuera a los sacerdotes. Construyen una hoguera con ramas, arrojan a los sacerdotes en ella y después a los libros sagrados. Distorsiones y curvaturas del tiempo. Los viejos dioses, emergiendo desde las inmemoriales profundidades del tiempo, estallan en el cielo… Mr. Hart está

allí parado mirando las estelas rotas… «¿Cómo sucedió esto?».

Su sistema de control debe ser absoluto y de alcance mundial. Porque un sistema de control de esas características es incluso más vulnerable de ser atacado desde fuera que a través de una revuelta desde dentro… Aquí está el obispo Landa quemando los libros sagrados. Para tener una idea de lo que está sucediendo, imaginen nuestra civilización invadida por unos sinvergüenzas del espacio exterior…

«Traigan para acá unas topadoras. Limpien toda esta mierda…». Las fórmulas de todas las ciencias naturales, libros, cuadros, todo es amontonado y quemado. Y eso es todo. Nadie escuchó nunca hablar de eso.

Tres códices sobrevivieron al vandalismo del obispo Landa y están quemados en los bordes.

No hay manera de saber si aquí tenemos los sonetos, la Mona Lisa o los restos de un catálogo de Sears Roebuck luego de que la edificación anexa se quemara en un incendio. Toda una civilización ascendió con el humo…

Cuando llegaron los españoles, encontraron a los aristócratas mayas apoltronados en hamacas. Bueno, ha llegado la hora de mostrarles quién es quién. Cinco trabajadores prisioneros atados y desnudos son castrados en el tocón de un árbol. Los cuerpos sangrantes, sollozando y gritando, son amontonados…

«Que esto les quede grabado en sus míseras pelotas. Queremos ver una gran pila de oro y queremos verla enseguida. El Dios Blanco ha hablado».

●

He descrito aquí algunas armas y tácticas del juego de la guerra. Armas que cambian la conciencia podrían cuestionar la guerra. Todos los juegos son hostiles. Básicamente hay un solo juego de aquí a la eternidad. Mr. Hubbard dice que la cienciología es un juego en el que todos ganan. No hay juegos en los que todos ganen. De eso tratan los juegos, de ganar y perder… El Tratado de Versalles… Hitler baila la giga de la Ocupación… Criminales de guerra colgados en Nuremberg… Es una regla de este juego que no puede haber victoria final en la medida en que esto significa el final del juego de la guerra. Sin embargo, cada jugador debe creer en la victoria final y luchar por ella con todas sus fuerzas. Enfrentado a la pesadilla de la derrota final, no tiene alternativas. Así que todas las tecnologías cada vez más eficientes producen más y más armas de destrucción masiva hasta que tenemos la bomba atómica que podría terminar el juego destruyendo a todos los jugadores. Ahora imaginemos un milagro. Los jugadores demasiado estúpidos deciden salvar el juego. Se sientan alrededor de una mesa y bosquejan un plan para la inmediata desactivación y eventual destrucción de todas las armas atómicas. ¿Por qué detenerse ahí? ¿Las bombas convencionales son innecesariamente destructivas si nadie las tiene? Retrocedamos el reloj de la guerra a 1917:

> Mantengan los fuegos de los hogares encendidos
> Aunque los corazones sigan anhelando
> Hay un largo, largo sendero serpenteando…
> Hacia atrás, hacia la Guerra Civil Americana…

«Él ha disparado el rayo fatal de esta terrible espada veloz». Su rayo fatal no costaba mucho en esos días. Se ahorra mucho en el presupuesto de defensa volviendo a los mosquetes, trabucos, espadas, armaduras, lanzas, arcos y flechas, hachas de piedra y garrotes. ¿Por qué detenerse ahí? ¿Por qué no criar dientes y zarpas, colmillos con veneno, aguijones, espinas, púas, picos y ventosas y glándulas de olores pestilentes y luchar en el barro?

De esto trata esta revolución. Final del juego. ¿Nuevos juegos? No hay nuevos juegos de aquí a la eternidad.

FINAL DEL JUEGO DE GUERRA.

William S. Burroughs.

“LAS ÚNICAS PALABRAS VERDADERAS
SON LAS PALABRAS QUE SE TOCAN”

•

[9] *Vive más abajo del Greenwich Village, en un barrio que parece haber quedado detenido desde la Revolución Industrial. Sólo casas viejas y fábricas, calles desiertas y hollín, que son una clave: poco indicio de bohemia neoyorquina. Allí, en un piso refaccionado que habrá sido alguna vez fábrica o depósito, ha instalado su cocina, sus dormitorios, un escritorio de oficina, una vieja máquina de escribir. La ropa también es una clave. Un saco gris de traje común sobre una casaca de terciopelo hindú son la marca de dos estilos que conviven en él: un pasado imaginable, mezcla de Hemingway y beamiks, que arrastra anécdotas de vida y seis meses de adicción en un hotel de Tánger (cuando Jack Kerouac lo encontró mirándose los pies, paralizado), y un presente de formalidad casi inglesa, casi profesoral, que no se corresponde con ese ambiente neutral elegido a espaldas de Nueva York.*

Volvió a los Estados Unidos después de diez años de vivir en Londres y París, y las razones ya no son mitológicas: «Aquí la vida es más barata». Reconoce que de los escritores latinoamericanos sólo leyó a Borges, pero conoce bien las traducciones que de sus libros se hicieron en la Argentina. Le parecieron excelentes.

Frío, casi solemne, poco humor —fue difícil arrancarle una sonrisa— sus respuestas y sus preocupaciones técnicas, a veces se encuadraban perfectamente en ese trasfondo industrial del barrio.

¿Está trabajando ahora en alguna novela?

No precisamente. Estoy dando una serie de conferencias en el *City College*. Las pienso transcribir y publicar en forma de libro. A través de ellas me pregunto si la escritura es enseñable, es decir, si hay una tecnología de la escritura. Hasta ahora no llegué a una conclusión contundente.

¿Pero de algún modo, a través de las conferencias, está enseñando a escribir?

Bueno, les hago hacer a los alumnos algunos ejercicios que pueden ser de utilidad. Les hago pensar en la relación entre una novela y la película que se haría sobre ella. Trato de que se pregunten de qué se trata una novela, qué hacen los personajes, adónde van, etcétera. Creo que en esa respuesta está la clave de lo que será la película que se haga sobre la novela.

¿Sus novelas pueden ser filmadas?

Algunas, quizás cortando partes de ellas. Secciones que no dependen tanto de la prosa, que son más cinematográficas. Supongo que debe haber formas de crear ciertos niveles de experimentación en cine. No sé, en realidad no soy experto en eso.

¿A qué llama experimentación, ya que ésta ha sido una palabra muy manipulada? ¿Cree que cierto tipo de escritura es experimental y otra no?

Creo haber hecho mucha experimentación en escritura. Creo que la forma de la novela tradicional con un argumento —principio, medio y final— es arbitraria, es un accidente. Ahora bien, esto es lo que aún se sigue considerando una novela. Y a todo lo que no sigue ese modelo se lo suele llamar experimental e ininteligible. El *Ulises* es un ejemplo de lo que se suele considerar ininteligible. Y aunque eso es ridículo, creo que del *Finnegans Wake* sí se puede afirmar que es una obra imposible de entender.

¿O sea que usted cree en una «inteligibilidad» de la obra?
A cierto nivel creo que la obra debe ser inteligible. Cuando a Salvador Dalí le preguntaban qué quería decir con sus cuadros, respondía: «Lo que usted ve es lo que el cuadro quiere decir». Yo creo que entender es poder ver algo, y si lo veo yo, lo tiene que poder visualizar también el lector.

Pero usted deja en sus libros muchos más «espacios en blanco» que la mayoría de los escritores norteamericanos. Es decir, en sus obras no parece que la escritura narrativa esté dada en la linealidad…
Es cierto, pero de algún modo yo «ingenierizo», articulo la estructura como para que el lector pueda participar y penetrar esos «espacios en blanco».

Usted se refiere a articular una narración. ¿Qué relación hay entonces entre lo que usted llama «experimentación» y la estructura narrativa? ¿La deja intacta, la modifica?
Aquí estaría justamente una clave para explicar en qué consisten las técnicas de experimentación que yo empleo, sobre todo el *cut-up*. Habría que retrotraerse un poco a la pintura para ver que la obsesión de representar con estricto realismo fue canalizada por la fotografía, y la pintura pudo entonces experimentar. Así surgieron las técnicas de montaje. En literatura en cambio esta obsesión continúa todavía. Yo traté de introducir a través del *cut-up* el montaje en literatura. Creo que está mucho más cerca de reflejar los hechos concretos de la percepción humana que la mera linealidad. Por ejemplo, si usted sale a la calle ¿qué ve? Ve autos, trozos de gente, ve sus propios pensamientos, todo mezclado y sin linealidad alguna. Este modo de escritura de montaje deja intacta la narración. Justamente creo que es todavía más fiel a ella.

En algunos de sus ensayos usted insiste en que la palabra escrita ejerce un sistema de control que es necesario romper. ¿A qué se refiere?
No se olvide que la palabra escrita está atada a la imagen. En los lenguajes antiguos eso se ve bien claro: los signos representan los objetos a los que se refieren. Nuestro sistema de signos es tan propenso a la abstracción que las palabras ya no tienen más un sentido preciso. Aquí es donde el control y la manipulación política aparecen. Un ejemplo es el uso de las palabras comunismo, fascismo, etcétera, que se aplican

indiscriminadamente a cualquier fenómeno. A situaciones muy concretas como la Alemania nazi, el *apartheid* de Sudáfrica o las dictaduras militares de América Latina, se les aplica por igual la denominación de fascismo. Este es un control típico sobre las palabras que suele ejercer la prensa para crear opiniones y producir efectos.

¿Y qué función cumple la literatura en todo esto?
Pienso que habría que llegar a tener un referente para cada palabra que se nombra. Yo trato de evitar toda palabra abstracta en mis novelas. Pretendo hacer un trabajo casi material. Creo en la frase que afirma «si no se ve no se puede decir». Por eso pretendo que el lector pueda ver aquello que se escribe. Creo que el ejemplo de un lenguaje pictórico donde la palabra «mesa» fuera un dibujito de la mesa real y no un signo tan arbitrario y abstracto, sería una solución. La gente se comunicaría de un modo más real.

Cuando hablamos de escritura usted se refiere a la pintura, al cine, y nunca a la escritura en sí misma. ¿Cree que ella no tiene autonomía, y en ese sentido, cómo ve su futuro?
Usted se olvida de que originariamente todas las artes eran lo mismo. Se trataba de producir un efecto mágico para el que todas estaban aliadas. Recuerde la pintura en las cuevas, que al mismo tiempo era escritura. Creo que el problema del futuro de la literatura es otro tema. Eso depende sobre todo de los lectores. Quizás cuando mueran las señoras burguesas de la costa este, que son las que consumen best-sellers, el tipo de lector cambie. De todos modos, supongo que nunca se volverá a leer tanto como se leyó en el pasado…

La técnica del *cut-up* pone a la escritura cerca de la pintura porque utiliza la idea de montaje. ¿Pero acaso esto no sigue siendo un puro esfuerzo literario?
Mire, la experiencia misma es un *cut-up*, y esto se ve claramente en la experiencia de escribir. No se puede escribir sin ser interrumpido por todo lo que viene a la cabeza y por todo lo que se ve. Su experiencia como persona adulta no es lineal, está interrumpida por todo tipo de arbitrarias yuxtaposiciones. Pero esos «restos» no se sabe cómo meterlos cuando se escribe linealmente. El montaje, en cambio, los integra.

Pero aparte de las imágenes y de las cosas que ve y toca, ¿no cree que las palabras tienen un magnetismo autónomo que las atrae o las repele en el proceso de escritura? Por ejemplo el ritmo. Su prosa tiene *un* ritmo que no depende de lo que ve…
Sí, por supuesto. Cuando uno sabe que una palabra tiene que ir atrás y otra adelante, y no al revés, es por eso que usted llama magnetismo. Pero ése es sólo el primer nivel, el más inmediato. Como un pintor que antes que nada tiene que poder familiarizarse con los colores y manipularlos…

En un artículo reciente que usted escribió sobre el caso Watergate, lo interpreta como un problema de grabadores y *play back* afirmando que la solución estaría en una especie de desplazamiento del poder de los que serían los «dueños de los grabadores»…

Efectivamente, es como un sistema de control. Depende de quién monopolice los medios. Si todas las personas pudieran grabar lo que dicen las otras, es decir, si como en Watergate cada uno pudiera hacer el juego de grabado y *play back*, Dios habría muerto y todos seríamos dioses.

Usted también introduce el uso de grabadores y *play back* como una de sus técnicas literarias. ¿En ese sentido habría alguna relación con una posible «modificación de la realidad»?

A nivel individual, sí. Se intenta, como le dije antes, cambiar el modo habitual de percepción del lector. Ahora bien, a otro nivel creo que la literatura no puede cambiar ninguna realidad, a menos que se trate de un escrito político. Al fin y al cabo, Marx y Engels eran escritores, ¿no? Habría un efecto indirecto, llamémoslo cultural. Por ejemplo, Kerouac y Scott Fitzgerald pudieron, a través de sus novelas, cambiar modos de comportamiento social.

¿No puede pensarse que a veces simplemente la publicación de un texto llega a producir un efecto político? Por ejemplo usted mismo ha tenido problemas con la censura…

En una conversación que mantuvieron Allen Ginsberg y el poeta soviético Eugueni Evtuchenko, el segundo le explicaba a Ginsberg que ya publicar algo implica ser aceptado por el gobierno. Creo que en la URSS es imposible la publicación de un texto que transgreda lo permitido por el gobierno. Aquí —y también en Londres— los escritores fueron los primeros en quebrar la censura. Piense en D. H. Lawrence, en Henry Miller, y hasta en mí mismo…

Hace años usted tuvo un pleito famoso por la censura de su novela *El almuerzo desnudo*. ¿Cómo fue?

Fue un escándalo famoso ya que testificaron en mi favor figuras como Allen Ginsberg y Norman Mailer. Creo que todo se debió a que el libro fue encontrado en una librería pornográfica. Sin ese detalle, quizás no lo hubieran secuestrado. Preferí no participar en el juicio. Pero por lo que me enteré, tengo la sensación de que fue un fracaso. La defensa tratando de demostrar que en el libro hay un contenido social que lo justifica, y el punto que debería cuestionarse —el derecho de la censura a existir— quedó sin tocar. Creo que de haber estado allí tampoco hubiera podido hacer mucho.

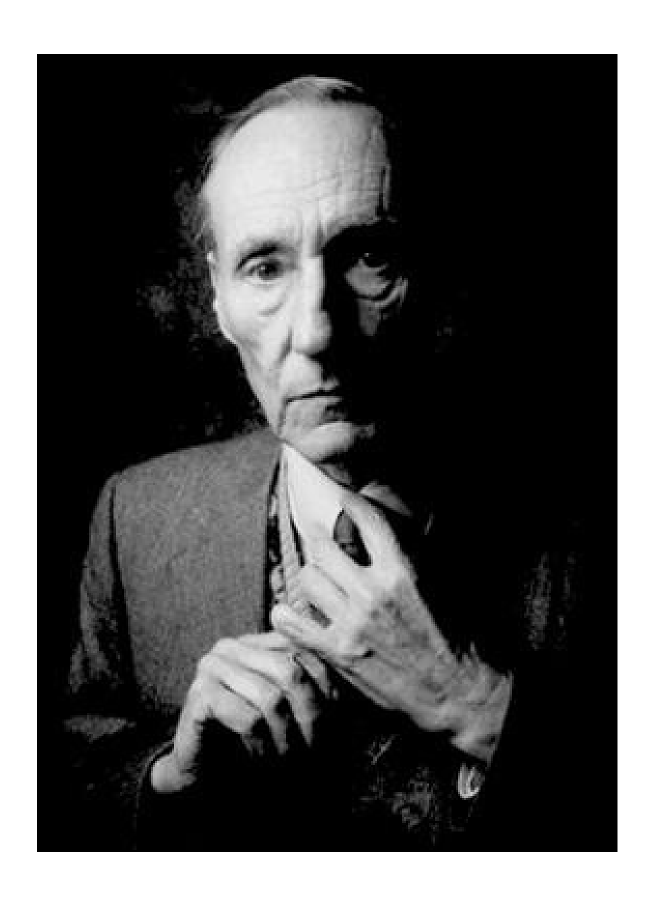
Quizás por la elección de los temas —sexo, violencia— se suele identificar su obra con la de los escritores que fueron llamados «malditos». ¿Qué piensa de

eso?

Creo que no tengo nada que ver con ellos. Por ejemplo, sería difícil, sobre todo por la estructura literaria que manejo, encontrar alguna similitud entre lo que hago yo y lo que hizo gente como el Marqués de Sade. Creo que en realidad lo que yo escribo no es otra cosa que la viejísima forma de la novela, aquella que trabajó por ejemplo la picaresca. Los míos son personajes que pasan por una serie de aventuras terroríficas que hacen pensar quizás en libros como el *Satiricón*.

¿Tiene algún plan para cuando termine el ciclo de conferencias?

Sí, pienso seguir escribiendo novelas. O como quiera que se llamen.



WILLIAM S. BURROUGHS, (1914, Saint Louis, Missouri - 1997, Lawrence, Kansas). Nació en el seno de una familia acomodada y cursó estudios en la Universidad de Harvard, donde se graduó en 1936. Prosiguió allí sus estudios de arqueología y etnología hasta que se cansó de la vida académica. Viajero incansable, residió en México, Londres, París, Tánger y Nueva York, hasta que en 1981 se instaló definitivamente en Lawrence, Kansas.

Toda su obra está marcada por la predilección por lo grotesco y la descripción de la marginalidad, un mundo que conocía tan bien gracias a sus experiencias con las drogas durante quince años. Admirado por los escritores de la generación *Beat* por su confesa homosexualidad y la franqueza con que describía su relación con las drogas, Burroughs fue, junto con el poeta Allen Ginsberg, el último sobreviviente de esta moderna leyenda literaria norteamericana.

Entre su prolífica obra cabe destacar *Yonki* (1953), *El almuerzo desnudo* (1959), *Expreso Nova* (1964), *Las últimas palabras de Dutch Schultz* (1975) y *Las tierras de Occidente* (1987).

Notas

[1] *The Ugly American* (1958) es una famosa novela política de Eugene Burdick y William Lederer que, inmediatamente luego de ser publicada, se convirtió en un best-seller. El libro narra la lucha de los norteamericanos contra el comunismo en el sudeste asiático. [N. del T.] <<



[2] El Cinturón de la Biblia o Cinturón Bíblico (Bible Belt) es una extensa región de los Estados Unidos en la que el cristianismo evangélico tiene un profundo arraigo social. [N. del T.] <<

[3] Texto incluido al final de la novela *El tíquet que explotó*, Barcelona, Minotauro, 1998. Traducción de Marcelo Cohén. [N. del T.] <<

[4] Vigilante londinense. [N. del T.] <<

[5] Voice of America (VOA) es el servicio oficial de radiodifusión internacional del gobierno norteamericano. [N. del T.] <<

[6] «Old Glory» es el nombre popular de la bandera norteamericana. [N. del T.] <<

[7] Deadly Orgone Radiation [Radiación de Orgón Mortal]. Según Wilheim Reich, es la energía tóxica, carente de oxígeno y de agua, que se descompone en el organismo y en la atmósfera. [N. del T.] <<

[8] «Little Boy» es el nombre en clave que se le dio a la primera bomba atómica lanzada sobre la ciudad japonesa de Hiroshima el 6 de agosto de 1945. A la segunda, lanzada sobre Nagasaki tres días después, se la llamó «Fat Man». [N. del T.] <<

[9] La siguiente entrevista a William S. Burroughs fue realizada por Tamara Kamenszain y publicada en el diario *La Opinión* el domingo 9 de marzo de 1975. Apareció también en el N.° 6 de la revista *Tsé-Tsé*, Buenos Aires, 1999. <<